

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2007
Lirica e Balletto

Antonio Vivaldi

ERCOLE SUL
TERMODONTE
BAJAZET



ERCOLE SUL TERMODONTE

dramma per musica in tre atti
libretto di Antonio Salvi

erroneamente attribuito a Giacomo Francesco Bussani

musica di **Antonio Vivaldi**

giovedì 4 ottobre 2007 ore 19.00 turno A
sabato 6 ottobre 2007 ore 15.30 turno C
giovedì 11 ottobre 2007 ore 19.00 turno D
sabato 13 ottobre 2007 ore 15.30 fuori abbonamento

BAJAZET

tragedia per musica in tre atti
libretto di Agostino Piovene

musica di **Antonio Vivaldi**

venerdì 5 ottobre 2007 ore 19.00 turno E
domenica 7 ottobre 2007 ore 15.30 turno B
venerdì 12 ottobre 2007 ore 19.00 fuori abbonamento
domenica 14 ottobre 2007 ore 15.30 fuori abbonamento

Teatro Malibran

La Fenice prima dell'Opera 2007 6





Anonimo, Ritratto di Vivaldi (?). Bologna. Civico Museo Bibliografico Musicale. Circa l'identificazione del personaggio raffigurato con il Prete rosso, cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Olshki, 1991, pp. 169-171 (ed. orig. *Antonio Vivaldi: A Guide to Research*, New York-London, Garland, 1988).

Sommario

- 4 Le locandine
- 7 Vivaldi in scena a Venezia
di Michele Girardi
- 11 Michael Talbot
Vivaldi operista
- 27 Dinko Fabris
Ercole in Campidoglio, ovvero le fatiche di Vivaldi a Roma
- 51 Fabio Biondi
Ercole sul Termodonte, commento critico
- 59 Luigi Ferrara
Non Bussani, ma Salvi: per una corretta attribuzione del libretto dell'*Ercole sul Termodonte*
- 63 Carlo Vitali
Bajazet o Tamerlano?
- 79 *Ercole sul Termodonte*: libretto e guida all'opera
a cura di Stefano Piana
- 133 *Ercole sul Termodonte*, in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 135 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 141 *Bajazet*: libretto e guida all'opera
a cura di Stefano Piana
- 191 *Bajazet*, in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 193 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 199 Carlo Vitali
Bibliografia
- 205 *Online*: Ordine instabile per il *Prete rosso*
a cura di Roberto Campanella
- 215 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Vivaldi profeta in patria
a cura di Franco Rossi

ERCOLE SUL TERMODONTE

dramma per musica in tre atti RV 710

libretto di Antonio Salvi

(erroneamente attribuito a Giacomo Francesco Bussani)

musica di Antonio Vivaldi

revisione critica di Fabio Biondi

coordinamento musicale di Simone Giordano

prima rappresentazione integrale in tempi moderni

personaggi e interpreti

Antiope Romina Basso

Ippolita Roberta Invernizzi

Orizia Emanuela Galli

Martesia Stefanie Irányi

Ercole Carlo Allemano

Teseo Jordi Domènech

Alceste Laura Polverelli

Telamone Mark Milhofer

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene, costumi

Facoltà di Design e Arti dell'IUAV di Venezia
Laboratorio integrato diretto da Carlo Majer

coordinamento generale Barbara Delle Vedove

coordinamento artistico Karina Arutyunyan

regia Francesca Cabrini, Davide Ortelli

scene Alberto Nonnato, Serena Rocco

costumi Valentina Ricci

light designer

Fabio Baretin

orchestra

Europa Galante

con sopratitoli

nuovo allestimento

collaborazione artistica e realizzazione scene e costumi della Fondazione Teatro Due di Parma

BAJAZET

tragedia per musica in tre atti RV 703

libretto di Agostino Piovene

musica di **Antonio Vivaldi**

revisione critica di Fabio Biondi

coordinamento musicale di Simone Giordano

personaggi e interpreti

Tamerlano Daniela Barcellona

Bajazet Christian Senn

Asteria Marina De Liso

Andronico Licia Cirillo

Irene Vivica Genaux

Idaspe Maria Grazia Schiavo

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene, costumi

Facoltà di Design e Arti dell'IUAV di Venezia
Laboratorio integrato diretto da Carlo Majer

coordinamento generale Barbara Delle Vedove

coordinamento artistico Karina Arutyunyan

regia Francesca Cabrini, Davide Ortelli

scene Alberto Nonnato, Serena Rocco

costumi Valentina Ricci

light designer

Fabio Baretin

orchestra

Europa Galante

con sopratitoli

nuovo allestimento in forma semiscenica

collaborazione artistica e realizzazione scene e costumi della Fondazione Teatro Due di Parma

Europa Galante

Fabio Biondi, *solista & direttore*

violini I Fabio Ravasi, Carla Marotta, Fiorenza De Donatis, Renata Spotti;
violini II Andrea Rognoni, Luca Giardini, Silvia Falavigna, Marino Lagomarsino,
 Rossella Borsoni; *viola* Stefano Marcocchi, Gianni De Rosa, Meri Skejic;
violoncelli Maurizio Naddeo, Antonio Fantinuoli; *violoni* Patxi Montero, Riccardo Coelati
 Rama; *tiorba e chitarra* Giangiacomo Pinardi; *clavicembalo* Paola Poncet; *corno I* Dileo
 Baldin; *corno II* Francesco Meucci; *oboe I e flauto dolce I* Guido Campana; *oboe II e*
flauto dolce II Rei Ishizaka; *fagotto* Maurizio Barigione; *timpani* Maurizio Ben Omar

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Jung Hun Yoo
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>parrucche</i>	Roberto Paialunga (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei Calzature
<i>copricapi e corazze</i>	Pieroni Bruno
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Fondazione Teatro Due

<i>scene</i>	Mario Fontanini
<i>costumi</i>	Gianluca Falaschi
<i>decorazione scene e costumi</i>	Silvia Fantini
<i>taglio costumi</i>	Salvatore Romeo
<i>sartoria</i>	Luigia Lezi (caposarta) Silvana Avanzini
	Daniela Venuta
<i>stagista</i>	Barbara Bertinelli

Vivaldi in scena a Venezia

Torna Fabio Biondi, alla guida dell'Europa Galante, per proporre al pubblico del Teatro Malibran, dopo la veneziana *Didone* di Cavalli della scorsa stagione, ben due riprese moderne: la continuità lagunare è affermata stavolta da uno fra i più celebri musicisti della nostra città, Antonio Vivaldi. Non è impresa facile recuperare lavori di quel periodo, alla stregua del restauro di un quadro antico che ridoni brillantezza ai colori sbiaditi dal tempo: ci s'impiglia in complicatissime situazioni archivistiche – poiché molti brani sono andati perduti o sopravvivono in lezioni incomplete – che costringono il revisore a integrare il testo musicale, ma soprattutto a improvvisarsi *detective* per rintracciare fonti date per disperse oppure, come ha dovuto fare Biondi, a calarsi nei panni del compositore per riscrivere, ad esempio, i recitativi perduti di Vivaldi, necessari allo sviluppo del dramma. L'operazione è tanto indispensabile quanto legittima, perché «chi ama e conosce uno stile, forse saprà non dico riprodurlo, ma evocarlo con la stessa enfasi che gli permette di continuare ad amarlo», come conclude Biondi nel commento critico all'edizione dell'*Ercole sul Termodonte* (che il lettore potrà leggere qui, alle pp. 51-57).

Apri questo volume della «Fenice prima dell'opera» un saggio di Michael Talbot, specialista tra i più insigni di Vivaldi, pioniere della riscoperta dei suoi lavori, oltre che autore di una monografia fondamentale sul *Prete rosso*, tempestivamente tradotta anche in italiano (1978). Lo studioso constata che molto è cambiato dai tardi anni Settanta, quando i titoli conosciuti del *Prete rosso* ammontavano a tre in tutto; ai tempi attuali «Vivaldi si è affiancato a Monteverdi e Händel in quel circolo molto esclusivo dei compositori d'opera seria anteriori al 1750 dei quali, anno dopo anno, è lecito attendersi la regolare ricomparsa sui palcoscenici professionali di tutto il mondo». Talbot prosegue esaminando la biografia del musicista in relazione alla carriera teatrale anche nel ruolo di impresario, e offrendo al lettore una nutrita messe di spunti critici per comprendere la sua posizione nel sistema produttivo dell'epoca. Un impresario che spesso, come nota anche Biondi, imbracciava lo strumento per esibirsi in «vertiginose cadenze violinistiche che Vivaldi amava eseguire al termine di arie strategicamente collocate», aggiungendo un ulteriore attrattiva alla serata.

Dell'*Ercole sul Termodonte* si occupa Dinko Fabris in un saggio denso e esaustivo, che inizia col chiarire il contesto mitico, mettendolo in relazione con l'ambiente della Roma papalina, dove la figura di Ercole era estremamente presente. Risultano di particolare rilievo, oltre alle considerazioni sulla drammaturgia musicale, la disamina critica

dell'interesse per il soggetto nel teatro musicale, specie se posto in relazione con la nutrita presenza della amazzoni, mitiche *viragines* mutilate di un seno per poter tirar meglio d'arco, secondo gli storici. Se tale amputazione poteva suggerire «la loro identificazione con le vergini e martiri cristiane», essa faceva il paio con quella reale dei cantanti impegnati nell'opera di Vivaldi che, all'uso romano, erano tutti di sesso maschile, benché «evirati cantori».

Svestiti i panni dell'iconografo, Luigi Ferrara rende conto in una breve nota delle ottime ragioni per togliere la tradizionale attribuzione del libretto a Giacomo Antonio Busani, per passarla a Antonio Salvi, autore delle *Amazoni vinte da Ercole*, libretto rimaneggiato a Roma e ivi intitolato a Ercole. Resta il problema del titolo. «Nella città papale», secondo Fabris, «un titolo del genere non poteva essere assolutamente proposto. Qualcuno allora (Capranica con l'assistenza di Pietro Aldobrandini o dell'Ottoboni?) pensò bene di mutare il titolo dell'opera, eliminando del tutto l'accento alle amazzoni [...] e sottolineando invece il ruolo di Ercole, nonostante nel libretto egli non risulti affatto il protagonista assoluto».

In un saggio ricco di informazioni, elargite con lo spirito e l'ironia che gli sono propri, Carlo Vitali tratta per filoni tematici della seconda opera in programma, *Bajazet*, dedicando molte osservazioni al *cast* della prima e al genere cui appartiene, quello del 'pasticcio' «che può vantare una lunga storia, dai primi esempi dell'opera di corte seicentesca giù fino al *musical* hollywoodiano degli anni Cinquanta, secondo una fenomenologia che include l'autoriciclaggio, la collaborazione consapevole di più librettisti e compositori e, nei casi estremi, il trapianto predatorio ai danni d'autori ignari». *Bajazet* viene collocata nel contesto sociale e produttivo del suo tempo, dove il turco, vera e propria ossessione della civiltà 'occidentale', è oramai «uno spauracchio che dopo la pace di Passarowitz non fa più veramente paura a nessuno». Così «al barbaro turco Bajazet, sadicamente brutalizzato dalla superbarbarie del mongolo Tamerlano, finiscono per andare le simpatie dello spettatore, inaugurando un filone che culminerà entro un secolo con le figure – talora magnanime, talaltra francamente ridicole, ma sempre venate di patetico in quanto perdenti designati – del mozartiano Selim o dei due pascià rossiniani. Di questa potenziale ambivalenza emotiva verso i due protagonisti testimonia l'oscillazione del titolo: *Bajazet* nella partitura manoscritta, *Il Tamerlano* nel libretto a stampa». Non si stupisca quindi il lettore se troverà quest'ultima lezione nella trascrizione diplomatica del frontespizio del libretto, mentre la scelta di Vivaldi fa pensare che egli ritenesse Bajazet l'autentico protagonista del dramma, e dunque eroe eponimo.

Vivaldi operista torna quindi nella sua Venezia, che ha avuto un ruolo di punta nella produzione di strumenti ermeneutici per penetrare nella sua vastissima quanto multiforme produzione, grazie anche all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Il vitalissimo *mélange* multidisciplinare fra studiosi italiani, a cominciare da Giovanni Morelli, e colleghi stranieri nel verde della Fondazione Cini, trova in momenti performativi come queste serate al Teatro Malibran la conferma di un vitale legame fra prassi e ricerca.

Michele Girardi



Antonio Pollaiuolo (1433-1498), *Ercole e l'Idra*. Tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Tamerlano a caccia. Miniatura indo-persiana (secolo XVII). Parigi, Bibliothèque Nationale.

Michael Talbot

Vivaldi operista

Quasi trent'anni fa azzardavo la seguente previsione, oggi fortunatamente rivelatasi ultrapessimista: «la deludente accoglienza toccata alle recenti produzioni teatrali dell'*Olimpiade*, della *Fida ninfa* e della *Griselda* lascia pensare che una riesumazione delle opere vivaldiane nella loro forma originale potrà difficilmente avere successo».¹ Fra i risultati più notevoli delle riprese susseguitesì a partire dal terzo centenario della nascita (1978), c'è invece lo sviluppo, non secondario, delle rappresentazioni in forma scenica rispetto a quelle soluzioni alternative più modeste, ma anche assai meno impegnative, che nel 1979 avevo proposto, onde riscattare dall'oblio la produzione operistica vivaldiana: esecuzioni in concerto di singole arie e registrazioni discografiche. All'epoca in cui stilavo quel giudizio, i tre titoli sopracitati erano le uniche opere del *Prete rosso* integralmente eseguite nel corso del ventesimo secolo, o in teatro o in altra forma. Al contrario, oggi non ne resta più una sola che qualcuno non abbia messo in scena da qualche parte; a chi pertanto fosse alla ricerca della novità ad ogni costo, non rimane che rovistare ai margini della sua produzione, fra lavori frammentari o di paternità condivisa. Ma anche qui è divenuto arduo scoprire materiali per un'autentica 'prima assoluta'. Per farla breve, Vivaldi si è affiancato a Monteverdi e Händel in quel circolo molto esclusivo dei compositori d'opera seria anteriori al 1750 dei quali, anno dopo anno, è lecito attendersi la regolare ricomparsa sui palcoscenici professionali di tutto il mondo.

C'è in questo dato un risvolto ironico, se si considera il modesto *pedigree* musicale di Vivaldi. L'ambiente da cui proveniva era quello degli umili violinisti di fila, mentre ai suoi tempi i compositori operistici di successo partivano di regola da solide basi come maestri di cappella, o quanto meno cantanti. Un Corelli, un Locatelli o un Tartini non si prendevano la briga di comporre opere. Tutti costoro si attenevano alle proprie strette competenze – vale a dire che scrivevano per gli strumenti, specie per gli archi – e così facendo venivano incontro alle aspettative del pubblico. Ma non mancavano a Vivaldi né il temperamento, né le ambizioni artistiche, né – per dirla tutta – la smania di successo mondano sufficienti a regolarsi altrimenti; e ciò a dispetto della sua vocazione sacerdotale. Non che rinunciasse alla sua carriera di virtuoso itinerante, prolifico compositore di concerti e sonate, infaticabile didatta e «maestro dei concerti»; si limi-

¹ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, London, BBC Publications, 1979, p. 86.

tò invece ad aggiungere la qualifica di operista (e occasionalmente anche d'impresario) al già vasto arsenale delle proprie competenze. Quasi contemporaneamente a queste nuove scelte di vita, Vivaldi allargò la sua produzione verso altri settori della musica vocale: verso quella sacra come nella cantata e nella serenata, che erano, per così dire, le succursali dell'opera. A partire dalla prima maturità egli poté pertanto considerarsi, al pari di Händel, un compositore «universale» pronto ad affrontare qualunque compito. Solo la musica per strumenti a tastiera solisti parve esulare in permanenza dal suo raggio d'azione.

Questa ambizione di dominio, simultaneo su molti fronti musicali, destò le gelosie di alcuni suoi colleghi. A Tartini si attribuisce l'acido commento secondo cui Vivaldi avrebbe fallito nell'opera, data la naturale inettitudine degli strumentisti alla composizione vocale,² mentre in pari data il più magnanimo Johann Mattheson, compositore e critico musicale residente ad Amburgo, lodava appunto nel Veneziano la capacità di adattare il proprio stile alle necessità della voce.³ Alcuni nobili veneziani – fra cui Benedetto Marcello, l'autore della famosa satira *Il teatro alla moda* (1720), considerata a ragione un velato attacco contro Vivaldi e la sua influenza – si unirono nel trattare freddamente quello che ritenevano un arrampicatore sociale; nonché, specie a riguardo della sua condizione ecclesiastica, un uomo di dubbia moralità.⁴ Come operista, Vivaldi conobbe bensì successi e rovesci, ma non avrebbe insistito per quasi un trentennio a scrivere, dirigere ed allestire opere in musica se avesse nutrito dubbi sul saldo positivo dell'operazione. Se poi quel saldo pendesse più sul lato della soddisfazione artistica o di quella finanziaria, è ancora oggetto d'indagine per gli studiosi. Tuttavia nel 1741 il diarista Pietro Gradenigo annotò, non senza acido compiacimento, come Vivaldi fosse morto miserabile, a Vienna, dopo aver accumulato a suo tempo la somma di oltre 50.000 ducati.⁵ Se tale vistosa cifra è esatta, non poté essere acquisita che tramite l'attività operistica – e probabilmente più con l'impresariato, che non componendo opere su commissione.

Ma cominciamo dal principio. Nato a Venezia nel 1678, Antonio Vivaldi era il primogenito di un barbiere fattosi violinista: Giovanni Battista Vivaldi, localmente noto come esperto suonatore e membro di spicco della Cappella Ducale di San Marco. L'influenza paterna potrebbe rivelarsi in questo caso perfino più decisiva che nel «caso Mozart». Possiamo presumere che Giovanni Battista insegnasse ad Antonio il violino e ma-

² Come riferisce CHARLES DE BROSSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, 3 voll., Paris, Ponthieu, 1799: II, p. 316.

³ JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Herold, 1739, p. 205.

⁴ Si pensi ad esempio al sarcastico saluto immaginario «Schiavo, Signor Cavaliere» col quale l'abate Antonio Conti reagì alla notizia (di sicuro esagerata) secondo cui Vivaldi avrebbe ricevuto un titolo cavalleresco dall'imperatore Carlo VI, da lui incontrato a Trieste o dintorni nel 1728 (cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, «Informazioni e studi vivaldiani», 8, 1987, pp. 31-50: 39-40).

⁵ Venezia, Museo Civico Correr, ms. Gradenigo 200, II, c. 36r.: «L'Abbate D. Antonio Vivaldi, incomparabile Sonador di Violino detto il *Prete Rosso*, stimatissimo per le sue composizioni, e concerti, lucrò a' suoi giorni più di 50: mila ducati, mà per sproporzionata prodigalità morì povero in Vienna».

I L
T E A T R O
A L L A M O D A
 O S I A

**METODO sicuro, e facile per ben comporre, ed eseguire
 l'OPERE Italiane in Musica all'uso moderno.**

Nel quale

**Si danno Avvertimenti utili, e necessarja Poeti, Compo-
 sitori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso,
 Impressarj, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Sce-
 ne, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparsa, Suggeri-
 tori, Copisti, Protettori, e Madri di Virtuose, ed
 altre Persone appartenenti al Teatro.**

D E D I C A T O
DALL' AUTORE DEL LIBRO
AL COMPOSITORE DI ESSO.



**Stampato ne' BORGHI di BELISANIA per ALDIVI:
 VALICANTE; all' Insegna dell'Orso in PEATA.**
**Si vende nella STRADA del CORALLO alla
 PORTA del Palazzo d'ORLANDO.**

E si ristamperà ogn'anno con nuova aggiunta.

Frontespizio del famoso pamphlet *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello [Pinelli, 1720]. Nella vignetta Vivaldi è l'angelo a poppa, col cappello da prete, che suona il violino (l'allusione è al Teatro Sant'Angelo, del quale il *Prete rosso* fu a lungo impresario).



Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Caricatura di Vivaldi («Il Prete Rosso compositor di musica che fece l'opera al Capranica del 1723»). Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Roma, Biblioteca Vaticana (cfr. GIAN-CARLO ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo» musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco, Milano, Skira, 2001, pp. 300-301).

gari i rudimenti della composizione, guidando i suoi primi passi nel mondo della professione violinistica. Altrettanto precocemente lo iniziò al mondo dell'opera, tanto per gli aspetti musicali quanto per quelli organizzativi. Quando il figlio eclissò il padre come violinista e divenne un compositore di fama internazionale (la pubblicazione nel 1711 dei concerti dell'op. 3, *L'estro armonico*, segnò lo spartiacque in questo percorso), Giovanni Battista fu pronto a trasformarsi in un disponibile tuttofare, divenendo per Antonio il più accurato, e certo il più economico, dei copisti di musica – e forse anche il suo compagno di viaggi artistici. Non si dimentichi che Vivaldi soffriva di una semi-invalidità procuratagli da una malattia cronica che egli stesso definiva «strettezza di petto», e che gli studiosi ritengono perlopiù una forma di asma bronchiale. Incontrando difficoltà a camminare, nonostante l'esigenza professionale di compiere lunghi viaggi, egli aveva assoluto bisogno di un seguito affidabile. La morte di Giovanni Battista nel 1736, a ottant'anni suonati, deve aver gettato Antonio nella confusione: sia o no un caso, la sua carriera comincia a declinare proprio allora.

La sequenza degli ordini minori e maggiori conferiti a Vivaldi dal 1693 al 1703 è un tratto saliente della sua biografia, pur se la sua valenza è spesso travisata, soprattutto da parte di coloro che si compiacciono, del tutto a torto, di farlo passare come l'archetipo del «prete traviato». Destinare un figlio alla carriera ecclesiastica, a quel tempo praticamente l'unica aperta ai talenti, era una strategia razionale per una famiglia povera ma ambiziosa, e si rivelò subito vincente quando Vivaldi, poco dopo l'ordinazione sacerdotale nel settembre del 1703, ottenne un posto d'insegnante di violino all'Ospedale della Pietà, famoso orfanotrofio veneziano per trovatelli. Per motivi di decoro, la Pietà preferiva infatti, ogniqualevolta fosse possibile, ingaggiare degli ecclesiastici come suoi 'ministri'. Circostanza meno nota: finché la sua malattia non glielo impedì, Vivaldi incassava dalla Pietà un doppio reddito. Le sue «mansionerie» (celebrazioni di Messe in suffragio di benefattori defunti) gli fruttavano altrettanto dell'insegnamento musicale e dei compiti connessi, come comporre e dirigere le prove. Vero è che Vivaldi non sollecitò mai incarichi ecclesiastici presso alcuna chiesa, ma altrettanto accadeva per gli innumerevoli «abati» che, muniti di una discreta istruzione e di un rispettabile rango sociale, ricoprivano una pluralità di ruoli impiegatizi o da 'colletti bianchi'. A Venezia come nel resto d'Italia, anche la pratica musicale poteva rientrare fra queste occupazioni.⁶ Quello alla Pietà non era un impiego a tempo pieno; una situazione che lasciava a Vivaldi molte opportunità di continuare nella libera professione violinistica, ora nelle chiese, ora nei teatri, ora nelle residenze della nobiltà. Il suo primo contatto col teatro d'opera ebbe forse luogo in orchestra, donde poi fu promosso ad incarichi amministrativi minori. La Venezia del Settecento era il paradiso dei subappalti. Ad ogni livello c'erano incarichi da delegare, dai quali il subentrante poteva attendersi una qual-

⁶ Il viaggiatore inglese EDWARD WRIGHT osservava nel 1730: «Laggiù [a Venezia] è assai consueto vedere prete in orchestra: il famoso Vivaldi (che chiamano il *Prete rosso*) [...] era fra i più eminenti» (*Some Observations Made in Travelling through France, Italy [...] in the years 1720, 1721 and 1722*, 2 voll., London, Ward and Wicksteed, 1730, II, p. 84).

che remunerazione pecuniaria nonché l'occasione di acquisire nuove professionalità. Pazientemente accumulata durante il primo decennio del nuovo secolo, tale esperienza offrì a Vivaldi una pratica a tutto campo della vita teatrale nei suoi aspetti musicali ed extramusicali, di cui presto avrebbe avuto modo d'avvalersi.

Anzitutto la composizione. Non possediamo alcun lavoro vocale composto da Vivaldi prima del 1712, benché siamo certi che ne esistessero alcuni. Varie cantate da camera giovanili, un tempo possedute dalla biblioteca del Christ Church di Oxford, furono esaminate dallo storico Charles Burney, il quale le giudicò «molto ordinarie e tranquille».⁷ Più significativa è una cantata drammatica (o meglio serenata) a cinque voci, *Le gare del dovere*, scritta nel 1708 in onore di Francesco Querini, podestà di Rovigo giunto alla scadenza della sua carica. La serenata differiva dall'opera per il formato più ridotto e (di regola) per la mancanza di scene e costumi, ma le assomigliava molto nella struttura: un flusso di recitativi interrotto ad intervalli abbastanza regolari da arie e, più sporadicamente, da duetti, concertati e cori. Ipotizzando il successo di questo lavoro, di cui oggi sopravvive soltanto il libretto, potremmo asserire che nel 1708, e forse qualche tempo prima, Vivaldi già padroneggiava l'arte della composizione vocale drammatica.

Gli restava ora da scrivere la sua prima opera in piena regola. Per il debutto Vivaldi scelse saggiamente non già lo scenario così competitivo della sua città natale, ma la provinciale Vicenza, dove l'*Ottone in villa* fu allestito nel maggio del 1713. La partitura di quest'opera è fra le quindici conservatesi in forma completa, o quasi completa, nell'archivio personale che proprio a quell'epoca il compositore cominciò a raccogliere, e la cui porzione superstite costituisce il *corpus* dei manoscritti vivaldiani nei fondi Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino.⁸ In ogni suo dettaglio, *Ottone in villa* rivela un compositore desideroso di far colpo mediante la fattura accurata e il tocco fantasioso. Non si direbbe affatto il lavoro di un apprendista – e forse non lo era affatto.

Vivaldi era ormai pronto ad affermarsi sulla scena operistica veneziana, ed a questo punto la sua esperienza gestionale si rivelò una risorsa decisiva. Nella stagione 1713-1714, come pure nella successiva, i due Vivaldi assunsero congiuntamente la direzione del piccolo Teatro Sant'Angelo, la cui peculiarità fra i teatri veneziani consisteva nell'essere posseduto da un numeroso consorzio di nobili.⁹ Costoro non s'ingerivano nel-

⁷ CHARLES BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 voll., London, Becket et al., 1776-1789, IV, p. 178. Le cantate in oggetto erano state collezionate da Henry Aldrich, Decano del Christ Church; devono pertanto essere anteriori al 1710, data della sua morte.

⁸ La storia del miracoloso recupero di questi manoscritti è stata narrata innumerevoli volte. Il resoconto più completo si trova nella prefazione di ALBERTO BASSO (pp. IX-LXXVI) al volume di ISABELLA FRAGALÀ DATA e ANNARITA COLTURATO, *Cataloghi di fondi musicali italiani, 7: Biblioteca Nazionale Universitaria, 1: Raccolta Mauro Foà; Raccolta Renzo Giordano*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987. Le quindici opere vivaldiane integralmente superstiti (a prescindere dalle collaborazioni e dai pasticci) sono: *Arsilda, regina di Ponto*, *L'Atenaide*, *Dorilla in Tempe*, *Il Farnace*, *La fida ninfa*, *Giustino*, *Griselda*, *L'incoronazione di Dario*, *L'olimpiade*, *Orlando finto pazzo*, *Orlando furioso*, *Ottone in villa*, *Il Teuzzone*, *Tito Manlio* e *La verità in cimento*.

⁹ La storia completa dell'attività dei due Vivaldi al Teatro Sant'Angelo nel corso di queste due stagioni resta ancora da scrivere, ma Micky White – che qui ringrazio per le sue cortesi anticipazioni – sta lavorando sui relati-

le scelte artistiche, lasciandole invece all'impresario appaltatore della stagione; inoltre Antonio assunse su di sé anche la direzione musicale. Nessuna delle due opere programmate per la prima stagione – l'*Orlando furioso* di Giovanni Alberto Ristori nell'autunno e il *Rodomonte sdegnato* di Michelangelo Gasparini per il carnevale – era di Vivaldi, eppure la sua influenza traspare in alcuni dettagli. La prima opera, che con oltre quaranta rappresentazioni conobbe un successo non comune, fu forse ritoccata da lui, mentre per la seconda egli firmò la dedica del libretto. Con la stagione 1714-1715 giunse il momento di accrescere il suo contributo musicale. Una ripresa dell'*Orlando furioso* nell'autunno 1714 – questa volta con musica quasi tutta sua, destinata in parte a confluire nella successiva versione del 1727 – fu preceduta dal suo *Orlando finto pazzo*, mentre fra le due opere di carnevale il *Nerone fatto Cesare*, un «pasticcio» compilato dallo stesso Vivaldi, figurava accanto ad un titolo di Luca Antonio Predieri. Al Sant'Angelo, Vivaldi ebbe la fortuna di poter contare su un collaboratore letterario come Grazio Braccioli, letterato ferrarese con una predilezione per pittoreschi soggetti tratti dall'epopea cavalleresca.

Come si può vedere dalla compresenza di due soggetti orlandiani nella stagione 1714-1715, Braccioli praticava persino quella che oggi chiameremmo «programmazione a tema». ¹⁰ Durante questa stagione, Vivaldi riscosse un cospicuo successo. Il viaggiatore tedesco Johann von Uffenbach restò ammirato dalle vertiginose cadenze violinistiche che Vivaldi amava eseguire al termine di arie strategicamente collocate (l'aggancio per una di esse appare già predisposto nella partitura dell'*Ottone*). ¹¹ L'esule Elettrice di Baviera Teresa Cunegonda, da lungo tempo ospite a Venezia, raccomandò al proprio consorte Massimiliano Emanuele, da poco reinsediato a Monaco, di assumere Vivaldi come maestro di cappella – anche se alla fine l'Elettore gli preferì Pietro Torri. ¹²

Il biennio impresariale dei due Vivaldi non andò esente da contrasti, visto che l'Archivio di Stato di Venezia trabocca d'incartamenti legali relativi a beghe per contratti e pagamenti. Nella stagione 1715-1716, Antonio fornì una sola opera al Teatro San Moisè, ma nelle due stagioni successive, prima al Sant'Angelo e poi ancora al San Moisè, aggiunse alla direzione musicale la presentazione di nuove opere proprie. Nelle opere veneziane di Vivaldi, dal 1714 al 1718 si può identificare uno stile peculiare. La scrittura delle parti strumentali è, prevedibilmente, più sviluppata ed inventiva del consueto, con molti felici effetti d'orchestrazione e abbondante impiego di strumenti obbligati (flauto dritto, fagotto, viola da gamba, violino solo, ecc.). In talune arie più complesse, si ha

vi documenti all'Archivio di Stato di Venezia. Quando parlo di una stagione operistica veneziana vi comprendo sia le rappresentazioni precedenti al Natale (riferibili alla stagione d'autunno), sia quelle successive (appartenenti al carnevale), dal momento che i due periodi condividevano gestione impresariale e compagnia di canto.

¹⁰ Sull'argomento cfr. MICHAEL TALBOT, *A Venetian Operatic Contract of 1714*, in *The Business of Music*, a cura di Michael Talbot, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, pp. 10-61: 42-43.

¹¹ EBERHARD PREUSSNER, *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949, p. 67.

¹² BERTHOLD OVER, *Antonio Vivaldi und Therese Kunigunde von Bayern*, «Studi vivaldiani», 4, 2004, pp. 3-7: 4.

l'impressione, come avviene con Wagner, che il tessuto orchestrale sia stato integralmente completato prima di cominciare a sovrapporgli una linea vocale.¹³ Nondimeno, vi si evidenzia anche un certo talento lirico, specie nelle arie scritte in quello che a me piace chiamare lo stile «falso-ingenuo» di Vivaldi, dove emergono in primo piano tratti pastorali e popolareggianti, e l'accompagnamento si mantiene leggero. Eccone un esempio da *L'incoronazione di Dario* (Teatro Sant'Angelo, 1717, I.5).

ESEMPIO 1

FLORA **Allegro**

D'un bel vi - so, in un mo - men - to si fè il co - re
 pri - gio - nier, pri - gio - nier,
 pri - gio - nier.

Nel 1717 Vivaldi colpì l'attenzione del principe Filippo d'Assia-Darmstadt, governatore imperiale del Ducato di Mantova, che aveva perso l'indipendenza ed era caduto sotto il dominio asburgico in seguito alla guerra di successione spagnola. Il principe nominò Vivaldi *maestro di cappella da camera*, un titolo che contemplava la composizione di opere teatrali ed altra musica profana, ma non di lavori da chiesa. Tale nomina è omologa a quella coeva di *Kapellmeister*, conferita a Bach dalla corte di Köthen. Durante il suo triennio mantovano (1718-1720) Vivaldi riprese un'opera composta per Venezia (*Armida al campo d'Egitto*) e procedette a scriverne tre nuove, fra cui il celebre *Tito Manlio*. Quest'ultima, che nel 1977 sarà la quarta delle sue opere a conoscere una ripresa in forma scenica, è degna di nota per la presenza di un ruolo comico, quello di Lindo, da cui si rileva quale successo Vivaldi avrebbe potuto conseguire se avesse applicato i propri talenti al genere buffo. In seguito alla cessazione per un anno di tutte le attività teatrali, causata dal lutto ufficiale per l'imperatrice vedova Eleonora, Vivaldi richiese ed ottenne il permesso di tornare a Venezia. Pur senza presentare dimissioni formali (dal momento che conservò il titolo fino al richiamo a Vienna del principe Filippo, nel 1735, e continuò a fornire, di quando in quando, composizioni a Mantova), egli tornò con successo al ruolo di libero professionista della musica. Non riassunse però l'impiego alla Pietà, benché fra il 1723 e il 1729 somministrasse, per contratto,

¹³ Un esempio classico del successivo periodo mantovano è la prima aria di Tito (I. 2), «Se il cor guerriero», nel *Tito Manlio* (1719). Tuttavia, nel complesso le più tarde opere di Vivaldi restituiscono il primato alla voce.

all'Ospedale due concerti al mese.¹⁴ Quasi al principio dell'impiego mantovano, aveva ricevuto una scrittura operistica dal teatro fiorentino della Pergola; e fu lo *Scanderbeg*, per dirigere il quale gli fu accordata una licenza. Da questo momento in poi la frenetica produzione operistica vivaldiana si fa assai eterogenea. Da un lato vi sono scritture per teatri veneziani e non, molte delle quali egli non è in grado di dirigere personalmente. Poi ci sono le commissioni che, per così dire, egli assegna a se stesso durante quelle stagioni in cui agisce come impresario o direttore di un teatro: non solo il Sant'Angelo, ma anche, all'occasione, vari teatri di provincia. Infine, vi sono riprese di sue opere dirette da altri, con pochissima o nessuna assistenza da parte sua.

È sorprendente la frequenza con cui Vivaldi, a dispetto della sua invalidità fisica, riusciva a raggiungere città lontane per dirigere opere e/o teatri. Nelle stagioni 1722-1723 e 1723-1724 è al Teatro Capranica di Roma (*Ercole sul Termodonte* e il famoso *Giustino* sono i frutti di questa trasferta). Più avanti nello stesso decennio, egli torna due volte a Firenze, e nel 1730 va a Praga per sovrintendere all'allestimento del suo *Argippo*, alcune arie del quale sono tornate alla luce pochissimo tempo fa proprio nella Repubblica Ceca.¹⁵

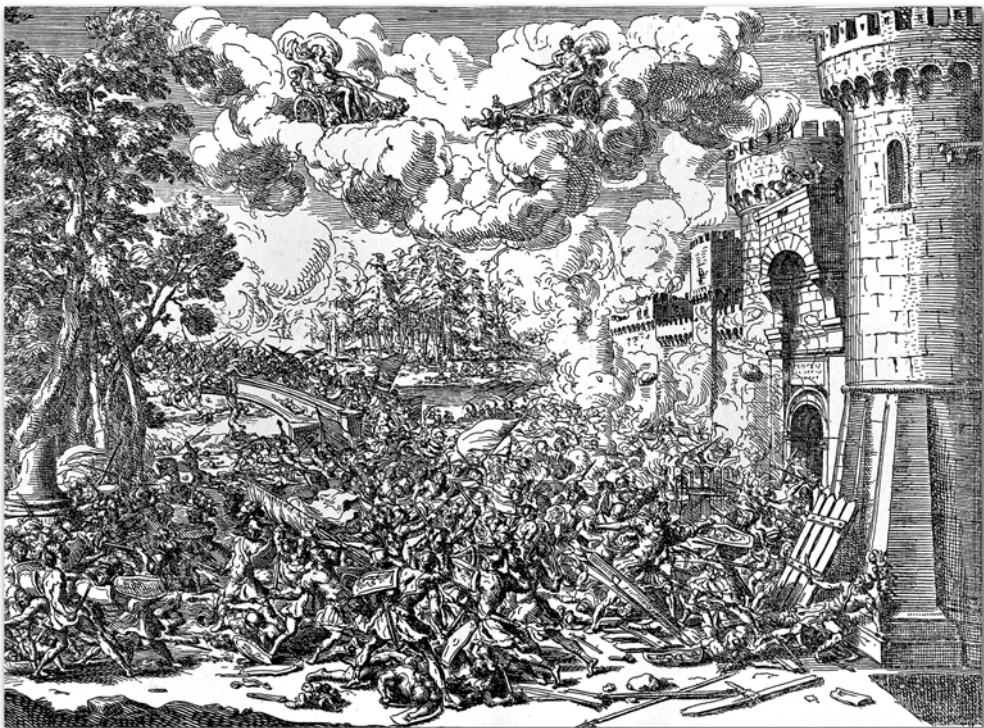
La satira di Benedetto Marcello non parve produrre danni permanenti: gli anni Venti segnarono per Vivaldi il culmine della fama e dell'attività europea come operista. Non tutte le sue opere nuove sopravvissero oltre la stagione del debutto. *Rosilena ed Oronte*, che esordì al Sant'Angelo nel 1728, scomparve all'istante senza lasciar tracce (sebbene alcune delle sue arie venissero forse riciclate entro lavori posteriori), mentre creazioni più fortunate come *Il Farnace*, prima opera di carnevale della stagione precedente, finirono per diventare cavalli di battaglia del repertorio vivaldiano.¹⁶ Tuttavia, non dobbiamo affrettarci ad attribuire ai soli fattori musicali la misura del successo di una certa opera. Gli spettatori più avvertiti di quell'epoca prendevano molto sul serio gli aspetti letterari e drammatici di un dramma per musica, sicché le insufficienze imputabili al librettista – per tacere del lavoro dello scenografo e della qualità dei cantanti – potevano affondare un'opera altrettanto implacabilmente di qualsiasi difetto della partitura o dell'esecuzione musicale.

Fu tuttavia necessario far fronte ad una crisi. Fino al 1725 circa, i compositori nativi di Venezia avevano dominato i palcoscenici della loro città. L'opera veneziana era riconosciuta come un marchio di fabbrica (ad esempio per la propensione ad usare ritmi di danza nelle arie); un genere esportabile non solo nel Veneto, ma anche in centri lontani

¹⁴ Vivaldi osservò puntigliosamente questo impegno contrattuale; lo provano i libri contabili della Pietà (Archivio di Stato di Venezia, Ospedali e luoghi pii diversi, Reg. 1005, Quaderno cassa, 1726-1728, cc. 547 e 678), che registrano pagamenti regolari fino all'agosto 1729, appena prima della partenza del compositore per l'Europa centrale.

¹⁵ Le arie appena scoperte sono state presentate da Ondřej Macek al recente congresso *Antonio Vivaldi: passato e futuro* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 13-16 giugno 2007).

¹⁶ *Il Farnace* fu replicato nella stagione 1727-1728, di nuovo al Sant'Angelo, e continuò a usufruire di successive riprese con adattamenti a Praga (1730), Pavia (1731), Mantova (1732), Treviso (1737) e Ferrara (1739) – ma qui naufragò all'ultimo momento, quando l'impresa teatrale lo cancellò a motivo dell'insuccesso dell'opera precedente, il *Siroe, re di Persia*).



Valerio Spada, acquaforte per il libretto dell'*Ercole in Tebe*, festa teatrale di Iacopo Melani (libretto di G. A. Mogniglia), Firenze, 1661; scene e macchine di Lionardo Martellini (cfr. A. WOTQUENNE, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVII^e*, Bruxelles, Oskar Schepens-J.-B. Katto, 1901).

come Amburgo e Londra. Poi, d'improvviso, arrivarono i Napoletani. Da un giorno all'altro, capitanati dal trio Porpora-Vinci-Leo, i compositori di formazione napoletana conquistarono le scene di Venezia. Porpora si degnò perfino di stabilirsi per qualche anno nella città lagunare per divenire *maestro di coro* presso un'istituzione consorella della Pietà: l'Ospedale degli Incurabili. Lo stile napoletano si caratterizzava per una nuova insistenza sulle possibilità virtuosistiche della voce umana e si fondava essenzialmente su cantanti-divi come Farinelli, allievi della scuola napoletana. Dominato dalla tessitura soprano, era chiaro nel fraseggio e valorizzava la simmetria della sintassi.

La reazione di Vivaldi a questa nuova ondata fu complessa. Per certi versi egli aveva anticipato le novità napoletane: ad esempio col cosiddetto «ritmo lombardo», che accentua la più breve di due note legate. Questo tratto, che sarebbe divenuto distintivo della scrittura napoletana, compariva già nelle opere romane di Vivaldi, dove destò l'attenzione del teorico tedesco Johann Joachim Quantz.¹⁷ Vivaldi trovò facile adattare il

¹⁷ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Voss, 1752, pp. 309-310.

proprio stile melodico alle norme napoletane introducendovi i prescritti contrasti ritmici repentini, le terzine di semicrome a catena, le lunghe note tenute (ideali per la «messa di voce»), i trilli e gli altri abbellimenti. Ma la sua sintassi musicale conservò a lungo il proprio tipico e deciso stampo asimmetrico, come pure la scrittura complessa delle parti interne. Solo negli ultimissimi anni, dopo il 1735, ebbe luogo la definitiva resa stilistica, con l'emergere di alcuni caratteri del linguaggio galante quali l'estrema polarizzazione fra soprano e basso e la ripetizione letterale di brevi frasi. Il seguente passo dal *Catone in Utica* (Verona, 1737, II.14) esemplifica il tipo di linea vocale esuberante e scultorea di cui Vivaldi si compiace nelle sue ultime opere:

ESEMPIO 2

(Allegro molto)

EMILIA

giun-ge a spa-ven - tar,

29

33 non mi giun-ge,a spa-ven -

37 - tar,

Nel 1730, al ritorno dall'Europa centrale, Vivaldi entrò nella fase conclusiva della sua carriera. Riaffermare la sua presenza sulla scena operistica gli costava sforzi sempre maggiori. Nel complesso, le commissioni scarseggiavano, pur se nel 1739 gli riuscì ancora di assicurarsene una (*Il Feraspe*) sulla concorrenziale piazza veneziana. Il baricentro delle sue operazioni si spostava sempre più verso la terraferma veneta, dove egli appaltava la gestione di un teatro per una stagione e vi rappresentava una combinazione di opere proprie ed altrui, nonché di radicali pasticci come il *Tamerlano*, nei quali parecchie arie erano vecchi cavalli di battaglia dei cantanti stessi: le cosiddette «arie da baule». Nella prima metà del decennio vennero alla luce alcuni dei suoi titoli migliori, tra cui *La fida ninfa* (Verona, Teatro Filarmonico, 1732), il *Motezuma* (Venezia, Sant'Angelo, 1733; partitura riscoperta solo di recente), *L'Olimpiade* (ivi, 1734) e la *Griselda* (Venezia, San Samuele, 1735). Tuttavia il brivido della novità, così evidente nelle sue prime opere, vi si avverte più di rado. Chiunque abbia studiato la biografia vivaldiana sa dei suoi tentativi, largamente fallimentari, di allestire spettacoli

operistici a Ferrara nel triennio 1737-1739. Essi furono frustrati da problemi coi collaboratori e, non in ultimo, dall'opposizione del vescovo cittadino, il quale disapprovava il coinvolgimento di un sacerdote nella gestione operistica e forse si lasciò influenzare da uno scandalo sessuale che nei primi mesi del 1737 aveva visto implicato un nipote di Vivaldi, il tenore ed impresario Pietro Mauro («detto il Vivaldi»), che a livelli assai più modesti andava emulando in provincia le attività operistiche dello zio. Il detto fatalista «non sempre si può vincere» descrive in modo davvero adeguato l'ultimo decennio di Vivaldi.

Da quel giocatore incallito che era, Vivaldi tirò la sua ultima carta. Lo fece nel 1740, partendo per Vienna in compagnia della sua protetta e primadonna preferita Anna Girò (oggi come allora ritenuta da molti, benché senza il minimo serio indizio, la sua amante). Ad attirarlo era la prospettiva di allestire un'opera nel teatro periferico di Porta Carinzia; significativamente non l'Opera di corte presso la Hofburg, riserva dei compositori al servizio imperiale. Un nuovo colpo di sfortuna glielo inferse il lutto pubblico per la morte improvvisa di Carlo VI nel settembre del 1740, che causò la chiusura di tutti i teatri viennesi nella stagione seguente. Privato della sua principale aspettativa di reddito, arenato senza rimedio nella città danubiana, il sessantenne Vivaldi sopravvisse all'inverno, ma dovette soccombere alla malattia nel luglio del 1741. Ironia postuma della sorte: la sua opera programmata a Vienna, *L'Oracolo in Messenia*, andò effettivamente in scena al Teatro di Porta Carinzia nel carnevale del 1742. Per quanto si sa, fu l'ultima esecuzione integrale di un'opera vivaldiana prima che *L'olimpiade* venisse riesumata nel 1939 durante la storica *Settimana Vivaldi* di Siena.

Vivaldi operista merita il relativo successo toccatogli in epoca moderna? Non v'è dubbio che la corsa ad allestire e registrare le sue opere teatrali abbia in qualche misura cavalcato la sua fama già consolidata di compositore strumentale e sacro (si pensi a *Gloria* e allo *Stabat Mater*). È un vantaggio di cui non hanno goduto, per esempio, Alessandro Scarlatti e Baldassare Galuppi, figure che a suo tempo lo superarono di molto per successo e influenza nel campo dell'opera. Sarebbe difficile indicare una qualsivoglia novità estetica o tecnica che Vivaldi abbia introdotto a titolo permanente nel genere operistico. Alcune innovazioni della sua prima fase, come le cadenze strumentali da concerto o gli accompagnamenti orchestrali elaborati e idiomatici, non durarono a lungo, travolti ben presto dalla marea dello stile napoletano. Vi sono anche aspetti della sua scrittura vocale che non possono sfuggire alla critica. Nei primissimi lavori vocali di Vivaldi, mentre è notevole la sua abilità nel 'dipingere' le parole (spesso con l'aiuto dell'accompagnamento strumentale), convince di meno la sua capacità di 'musicarle', ossia di sottoporle alle note in modo tale da salvaguardarne gli accenti naturali e la facile intelligibilità. Troppo spesso la sequenza logica delle parole s'ingarbuglia, la loro naturale accentuazione viene contraddetta, come se il testo si sovrapponesse a forza ad una linea melodica già composta in precedenza. A questo riguardo, Vivaldi fece grandi progressi via via che accumulava esperienza, ma fino all'ultimo permane la sensazione che, nonostante il discreto accordo fra parole e note, le seconde spesso non zampillino spontaneamente dalle prime.

Vivaldi poteva inoltre dimostrarsi piuttosto passivo nel reagire agli stimoli del libretto. Il librettista del primo Settecento 'programmava' in grande misura il lavoro del compositore. Mediante la struttura metrica prescelta, gl'indicava chiaramente i passi da musicare in recitativo secco, oppure come recitativo accompagnato, aria col *da capo*, e così via. Collocando nel testo di un'aria parole-chiave come «furore», «pena» e simili, indicava al compositore quale «affetto» perseguire e quali parole (o meglio sillabe) sottoporre ad un trattamento completo di coloratura. Il compositore non doveva quindi decidere di testa propria quali caratteri attribuire al senso drammatico della musica. Poteva bensì, in teoria, sottolineare l'insincerità delle parole pronunciate da un personaggio capovolgendo o sfumando diversamente l'affetto di facciata. Come la maggior parte dei suoi contemporanei (eccettuato talvolta Händel), Vivaldi non coglie questa opportunità; il sentimento sincero suona esattamente come quello simulato. In altre parole, come compositore drammatico egli s'appaga di restare quasi sempre entro i confini tradizionali dell'opera seria. Quando li oltrepassa, come nella grande scena *durchkomponiert* che ritrae la follia dell'eroe (*Orlando furioso* versione 1727; fine dell'atto secondo e inizio del terzo), il merito spetta in larga parte al librettista che, rinunciando alla forma dell'aria col *da capo*, gli aveva reso impraticabile ogni diversa soluzione.

Il trattamento degli strumenti e la ricerca di timbriche ed orchestrazioni incisive restano naturalmente, per Vivaldi, un costante punto di forza. Alcuni anni or sono, fu scoperta nel castello di Berkeley (Inghilterra occidentale) un'antologia manoscritta contenente perlopiù arie da opere rappresentate a Venezia intorno al 1715, e fra esse un certo numero tratto da *La costanza trionfante degli amori e de gl'odii*, la seconda opera veneziana di Vivaldi, non conservata nella sua interezza.¹⁸ Paragonando le arie di Vivaldi a quelle dei suoi colleghi Lotti, Porta e Pollarolo, conservate nella stessa antologia, si resta colpiti dal relativo primitivismo nella scrittura strumentale di questi ultimi. Nel caso-limite di Lotti, si potrebbe capovolgere la tradizionale critica, mossa a Vivaldi, circa l'eccessiva «strumentalità» della sua scrittura vocale. Il valore della maestria vivaldiana nel trattare gli strumenti non è puramente musicale: è anche drammatico, nel senso che lo strumento può condividere con la voce i compiti espressivi ed imitativi. Con grande abilità egli fonda, spesso, sui medesimi motivi strumentali le sezioni A e B di un'aria tripartita col *da capo*, concedendo alla voce piena libertà di variare i propri contenuti musicali in entrambe le sezioni, in base alla diversità (o magari al contrasto) dei rispettivi testi.

In ultima analisi, sarà difficile che Vivaldi entri mai nel *pantheon* degli operisti, ossia di quei compositori per i quali il dramma musicale rappresentava la principale, o forse la sola, forma autentica d'espressione. Per lui l'opera era soltanto una fra le tante dimensioni disponibili entro una poliedrica carriera, ma tuttavia una dimensione nella quale realizzò molto di buono e parecchio d'eccellente. Nella misura in cui riu-

¹⁸ Su questo volume e i suoi contenuti rivelatori cfr. FAUN TANENBAUM TIEDGE e MICHAEL TALBOT, *The Berkeley Castle Manuscript: Arias and Cantatas by Vivaldi and his Italian Contemporaries*, «Studi vivaldiani», 3, 2003, pp. 33-86.



Gabriel Bella, «Veduta del Magnifico Apparato È Illuminazione Del Teatro In S. Samuele Tutto Ornato Di Specchi [...] È Scena Trasparente Di Cristalli». Olio su tela. Venezia, Galleria Querini Stampalia (cfr. *Cento scene di vita veneziana. Pietro Longhi e Gabriel Bella alla Querini Stampalia*, a cura di Giorgio Busetto, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1995. Il S. Samuele ospitò le prime vivaldiane della *Griselda* e di *Aristide*.)

sciremo a risolvere, o almeno ad attenuare, le specifiche difficoltà di presentare ad un pubblico moderno la comune opera seria del tardo Barocco, la costante presenza di Vivaldi sarà garantita, ed ogni nuova scoperta – foss’anche soltanto una serie di arie provenienti da una partitura operistica perduta – può attendersi sollecita ospitalità dai palcoscenici, dalle sale da concerto o dagli studi di registrazione. Non dovremmo disperare di scoprire altre opere complete. In una lettera scritta nel 1739 al suo protettore Guido Bentivoglio d’Aragona, Vivaldi, costretto sulla difensiva dagli infortuni sofferti a Ferrara, rivendicava sdegnato la propria esperienza nel comporre opere affermando di averne scritte novantaquattro.¹⁹ Il numero di quelle a noi note, spesso solo mediante un libretto superstite, è di appena cinquanta. Pur se talvolta poteva staccare a proprio favore l’interpretazione dei fatti, Vivaldi non aveva l’abitudine di mentire, e questa cifra sorprendentemente alta potrebbe tenere a parte i rifacimenti di

¹⁹ Trascritta per la prima volta da FEDERIGO STEFANI (*Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano*, Venezia, Vinentini, 1871, pp. 21-23), questa famosa lettera illumina la vita e la personalità di Vivaldi meglio di ogni altro documento originale.

versioni precedenti; nel qual caso l'*Orlando furioso* conterebbe per due, o magari per tre. Ma anche concedendo ciò, appare probabile che egli abbia scritto molte più opere, sopravvissute o meno, di quanto oggi non sappiamo. Nelle biblioteche e collezioni aperte al pubblico qua e là per il mondo, tanti sono i libretti superstiti in un unico esemplare da farci concludere che un buon numero sia andato perduto. Gian Francesco Malipiero, di cui è ben noto il ruolo centrale nella rivalutazione novecentesca della musica vivaldiana, capovolse un familiare detto evangelico in: «Chi non cerca trova» e ne fece il titolo di un articolo in cui, con l'aiuto delle postille manoscritte coeve scoperte su un esemplare del *Teatro alla Moda*, decodificava le allusioni celate nella satira.²⁰ L'ossimoro ha trovato pratica attuazione anche nella ricerca sulla vita e la musica di Vivaldi.

La fortuna critica delle sue opere teatrali potrebbe un giorno migliorare ancora, ma non tanto per una rivalutazione della loro musica in quanto tale, bensì per una rivoluzione nel modo di rappresentarle (e con loro tutta l'opera seria di quell'epoca). Non se ne parla spesso, ma c'è un'intrinseca contraddizione fra tutto il nostro moderno insistere sull'esecuzione cosiddetta «filologica» o «storicamente informata» della musica (con tanto di strumenti originali e riduzione o eliminazione del vibrato) e la riluttanza ad applicare il medesimo criterio d'informazione storica alla messa in scena e alla recitazione.²¹ Non è che noi ignoriamo le pratiche del tempo di Vivaldi. I libretti delle sue opere abbondano d'istruzioni sulla scenografia e, in qualche misura, pure sull'azione scenica. Conosciamo l'aspetto dei costumi e la gestualità dei cantanti. Alcuni teatri superstiti, come quello svedese di Drottningholm e quello ceco di Český Krumlov, continuano a documentarci la tipica disposizione architettonica e il macchinario d'epoca (altrettanto accade in qualche misura per La Fenice risorta dalle sue ceneri!).

A mio modo di vedere, il problema sta nella mancanza di volontà. Il teatro 'ortodosso' ci ha inculcato di privilegiare l'interpretazione rispetto alla realizzazione – col conseguente fenomeno del cosiddetto «teatro di regia», dove il regista rivendica per sé rango e libertà di «autore». Dove si tratta di un repertorio più moderno, vi sono buone ragioni per favorire l'approccio 'interpretativo', specie quando tale era l'attesa dell'autore. Nessuno vorrebbe vedere *Rheingold* eseguito ogni volta con un Walhall concepito nella stessa identica maniera. Con l'opera anteriore al 1750, al contrario, le pratiche musicali, letterarie e drammatiche s'intrecciano così inestricabilmente che risulta arduo manipolare un aspetto in modo metastorico senza compromettere gli altri. Tutti riconoscono come il dar vita ad un 'movimento per il teatro antico' che agisca nell'opera in sinergia col 'movimento per la musica antica' sarebbe operazione non priva

²⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Un frontespizio enigmatico*, «Bollettino bibliografico musicale», gennaio 1930, pp. 16-19.

²¹ Per ciò che segue, devo molto alle ragioni e alle osservazioni avanzate da FRÉDÉRIC DÉLAMÉA nella sua rubrica annuale *Actualités de l'opéra vivaldien* per gli «Studi vivaldiani», e in particolare ad un suo saggio, *Vivaldi in scena: Thoughts on the Revival of Vivaldi's Operas*, di prossima pubblicazione in un volume dedicato al *Motzuma* di Vivaldi ed al suo contesto.

di problemi. Tanto per cominciare, il ruolo del regista dovrebbe riconvertirsi a risolvere i problemi di ripetizione e ri-creazione (usando ad esempio le magie dell'elettronica per ricreare la *maraviglia* barocca) anziché inventarsi trasposizioni spazio-temporali (ad esempio dall'antica Roma alla Manhattan di oggi), o magari introdurre tematiche politico-filosofiche estranee al pensiero del librettista. Molti potranno certo trovare provocatorio questo mio auspicio, che d'altronde formulo senza nulla sapere circa lo stile di regia adottato per la presente ripresa di due opere vivaldiane alla Fenice. Tuttavia, mi sento di predire che, nel caso di Vivaldi e dei suoi contemporanei, la tendenza verso allestimenti 'storici' diverrà inarrestabile. La transizione non sarà né rapida né uniforme, ma si potrebbe, da ultimo, raggiungere una fase in cui, come Vivaldi ebbe il piacere di scoprire a Verona nel 1737, perfino certe scene prive di arie riscuotevano applausi, grazie all'effetto del solo recitativo.²² Un possibile risultato di tali cambiamenti sarebbe quello di familiarizzare in modo assai più sistematico il pubblico moderno con le convenzioni della gestualità e del movimento corporeo nell'opera barocca. Il cantante che scioglie un'aria potrà farlo con minore movimentazione fisica; quello che pronuncia un recitativo potrà farlo con maggior espressività. Le convenzioni condivise si trasmetteranno da un allestimento al successivo, proprio come accadeva nel Settecento. Almeno su un punto possiamo concordare. Per le opere teatrali vivaldiane nessun ritorno è più possibile a quel giudizio negativo che vigeva negli anni della mia formazione, e che in alcuni ambiti ha stranamente resistito fino a tempi assai recenti.²³ Vivaldi operista è oggi una realtà con cui fare i conti; nessun amante della sua musica o dell'opera barocca può permettersi d'ignorare il lascito musicale che in questo genere egli ci ha trasmesso.

(traduzione dall'inglese di Carlo Vitali)

²² In una lettera del 3 maggio 1737 diretta a Guido Bentivoglio d'Aragona (collezione privata).

²³ H. C. ROBBINS LANDON (in *Vivaldi: Voice of the Baroque*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 41) opinava mestamente: «Per quanto fascino ed evidenti bellezze contengano, al momento è pressoché impossibile mettere in scena queste opere dimenticate del Settecento italiano». Ma, per sua stessa ammissione, si tratta di conclusioni maturate discutendone ancora nel 1961 con Malipiero, Karl-Heinz Füssl e Siro Cisilino, sicché non vanno considerate come la posizione prevalente negli anni Novanta dello scorso secolo!

Dinko Fabris

Ercole in Campidoglio, ovvero le fatiche di Vivaldi a Roma

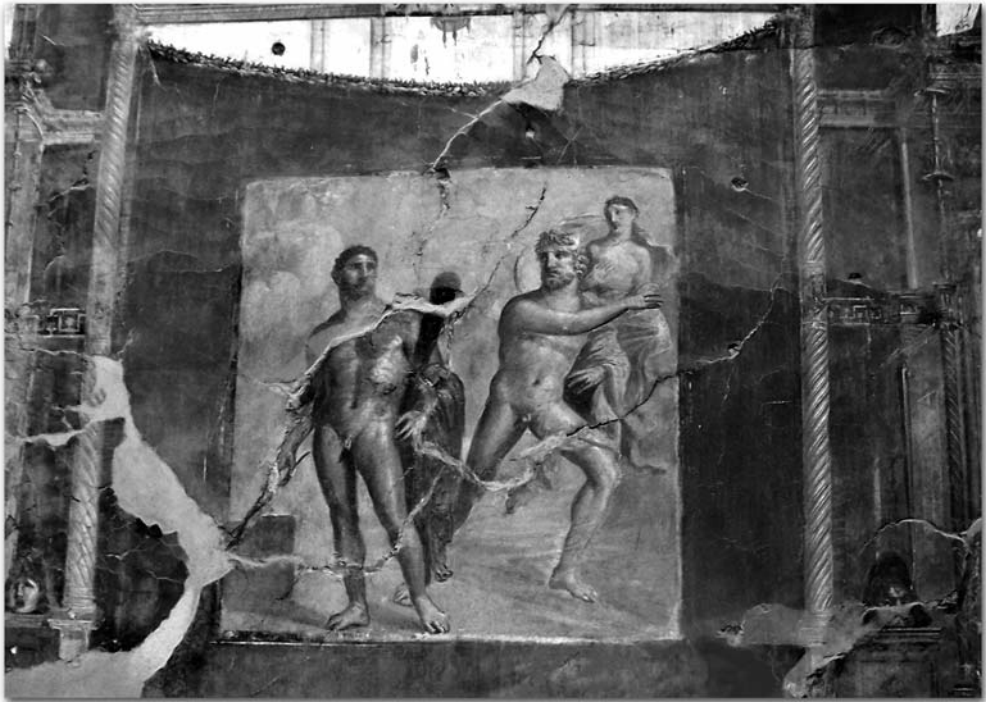
Tutto parla di Ercole nella Roma papale. Il collezionismo di statue antiche e la committenza di soggetti mitologici ai grandi pittori del tardo Cinquecento avevano riempito di Ercoli/Eracli ville e palazzi cardinalizi. Francis Haskell nel suo classico *Patrons and Painters* (1963) ha magnificamente ritratto la frenetica attività mecenatesca nella Roma del Seicento «the first great cosmopolitan town of modern Europe», evidenziando i fattori di instabilità e le mode che condizionarono le committenze.¹ Ci siamo chiesti per quale motivo Ercole, il soggetto più rappresentato nell'antica iconografia mediterranea di derivazione greca (ed in particolare nella ceramica attica), avesse invaso così vistosamente la Roma cristiana impegnata nella delicata azione della Controriforma. Ripercorriamo dunque brevemente il mito.²

Ercole a Roma

Herakles, poi *Hercules* romano, detto l'Alcide perché nipote di Alceo, nel mito antico rappresenta la forza controllata dall'intelletto umano, che riesce sempre a vincere la natura. Figlio del dio degli dèi, Zeus, e della mortale Alcmena, è sottoposto infatti alla vigile protezione della sorellastra Atena, che governa l'intelligenza. Le prove iniziatiche cui è sottoposto (il *Dodekathlos*, con evidente collegamento numerico alle dodici costella-

¹ FRANCIS HASKELL, *Patrons and Painters*, New York, 1963 (trad. it.: *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966).

² Sul mito di Ercole, in particolare le fatiche, i rapporti con l'Italia e la sua ricezione nell'arte, cfr. alcuni dei principali titoli di riferimento: ERVIN PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in des neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1930 (rist. 1997); FRANK BROMMER, *Herakles. Die Zwölf Taten den Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster-Köln, Bohlau, 1953 (trad. ingl.: *Heracles: the twelve labors of the hero in ancient art and literature*, New Rochelle, NY, A.D. Caratzas, 1986); ROBERT GRAVES, *The Greek Myths*, Londra, Penguin, 1955, II, pp. 124-132 (sulla nona fatica contro le Amazzoni); MARCEL SIMON, *Hercule et le Christianisme*, Paris, Belles Lettres, 1955; KAROL KERENYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 2002 (1956¹); ANGELO BRELICH, *Gli eroi della Grecia. Un problema storico-religioso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958; KARL GALINSKY, *The Heracles Theme*, Oxford, Oxford University Press, 1972; GEOFFREY STEPHEN KIRK, *La natura dei miti greci*, Bari, Laterza, 1980²; STEFAN RITTER, *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*, Heidelberg, Verlag Archäologie und Geschichte, 1995; *Heracles. Les femmes et le féminin. II^e rencontre Heracléenne*, a cura di Colette Jourdain-Annequin e Corinne Bonnet, Bruxelles-Turnhout, Institut historique belge de Rome-Brepols, 1996; *I Greci in Occidente*, catalogo della Mostra a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Milano, Bompiani, 1996.



Lotta di Ercole col fiume Acheloo; affresco del quarto stile pompeiano. Scavi di Ercolano, Collegio degli Augustali (foto di Carlo Vitali).

zioni e relative implicazioni simboliche) sono causate sistematicamente dalla vendetta di Era, la gelosa moglie di Zeus. Nella Roma repubblicana, Eracle giunse attraverso gli Etruschi presso i quali era venerato già dal sesto secolo a. C. col nome di *Hercle*.

La meravigliosa statua in terracotta policroma di un *Hercle* alto due metri che combatte Apollo, oggi visibile a Roma in Villa Giulia (in attesa di una collocazione permanente nel cosiddetto «Polo museale etrusco» di Roma) proviene appunto dall'antica Vario del sesto secolo. Durante il viaggio verso Occidente per compiere la sua decima fatica (rubare i buoi al mostro a tre teste Gerone), Ercole assume i tratti del viaggiatore Ulisse e, tra gli altri posti, giunge in Italia, non per caso nel luogo stesso in cui gli dèi avrebbero fatto sorgere Roma (qui avviene il suo vittorioso combattimento con il gigante Caco). Questo approdo è strategicamente sottolineato dai poligrafi latini come Virgilio, Livio, Properzio e Ovidio. I cittadini romani, esaltati dai successi militari dei loro generali, lo adorarono con particolare fervore. Dal 312 a.C. *Hercules* fu ufficialmente inserito tra i culti ufficiali di Roma, dove rappresentava il protettore dei commerci, ma anche – «Victor» e «Invictus», con inquietante anticipazione di *slogan* che riecheggeranno nel ventesimo secolo – dei generali vittoriosi. Dal secondo secolo d.C. la sua forza unita all'intelligenza divennero rappresentazioni del potere imperiale: un busto del 190 d.C. (ai Musei Capitolini di Roma) ritrae l'imperatore Commodo vestito come Ercole, con la sua cla-

va e la pelle del Leone Nemeo portato dalle amazzoni sconfitte. Questa simbologia sopravvisse alla disgregazione dell'impero romano, ma fu posta sempre più in ombra dall'interpretazione cristiana di Ercole come schiavo che, con le sue fatiche, si guadagna il cielo: nelle catacombe è facile vederlo ritratto con l'aureola. È la prefigurazione del Cristo Salvatore, che ha passato nelle sue prove iniziatiche sofferenze pari a quelle del Nazareno, poiché discende negli Inferi e ne torna vivo, è torturato dal veleno, si purifica sul rogo (come la croce) muore e risorge con l'apoteosi che lo consegna al cielo. Inoltre, abbatte giganti come Davide e uccide draghi come San Giorgio.

Il primo legame artistico che unisce Venezia, Roma ed il mito di Ercole era stato il ciclo di otto episodi della vita di Ercole dipinti tra il 1471 e il 1472 da un artista veneto influenzato da Mantegna sul soffitto ligneo di Palazzo Venezia, l'edificio voluto dal cardinale veneziano Pietro Barbo. Può stupire che questo ciclo costituisca l'unica testimonianza di pittura profana a Roma durante il grigio pontificato del papa Paolo II, il persecutore di Pomponio Leto, che impose agli artisti un programma politico di assoluto rigore puritano. In realtà questa scelta si spiega con la considerazione che la cultura teologica del tempo aveva del mito di Ercole, interpretato in chiave simbolica come anticipazione cristologica ed esaltazione morale della lotta contro le tentazioni e il male, con tanto di purificazione finale nel fuoco: gli iconologi hanno messo in evidenza, a questo proposito, la simbologia «resurrezionale» del numero otto e la presenza di acqua e fontane in tutte le decorazioni. Gli episodi affrescati (*Ercole saettante con gli uccelli Stinfalidi*, *Ercole e il Centauro*, *Ercole e il Leone Nemeo*,³ *Ercole e Anteo*,⁴ *Ercole e la mandria di Gerone*, *Ercole e Gerone*, *Ercole e il drago Ladone*, *Ercole e la cerva di Cerinea*) non sono tutti tratti dal ciclo delle dodici fatiche e a quella data non avevano precisi precedenti iconografici. I primi quattro episodi possono essere visti – alla luce della simbologia teologica di matrice medievale – come la vittoria dell'eroe contro i vizi (mostri). I seguenti sono organizzati in due coppie di episodi tra loro collegati. Gli ultimi due ricordano la cattura della cerva avvenuta presso il Giardino delle Esperidi, custodito dal drago Ladone, e costituiscono una allegoria complessa della Salvezza, citando esplicitamente un bassorilievo medievale della Basilica di San Marco che ha il medesimo significato (Ercole «Salvatore» calpesta il drago con la cerva sulle spalle): altro forte collegamento con Venezia. Gli episodi centrali, con Ercole che conduce la mandria di Gerone (scena assai rara nell'iconografia anche successiva) e lo scontro vittorioso col mostro, sono fortemente simbolici, perché precedono nella narrazione del mito il passaggio di Ercole a Roma, dove venne poi istituito il culto dell'eroe. Non a caso, proprio quando il ciclo era appena stato terminato, nel 1472, il nuovo papa Sisto IV donò al popolo romano una statua bronzea di Ercole appartenuta ai veneziani Barbo: è lo splendido bronzo del secondo secolo a.C. oggi custodito nei Musei Capitolini (inv. MC1265).

³ http://www.italica.rai.it/rinascimento/iconografia/prot_986.htm.

⁴ http://www.italica.rai.it/rinascimento/iconografia/prot_1266.htm.

Dunque sul finire del Quattrocento Ercole nell'Urbe rappresentava sia l'Eroe Romano che il Salvatore, legato a doppio filo con la sua analoga funzione allegorica nella Repubblica Serenissima.

Qualche anno più tardi (1511) nella Villa Farnesina, Baldassarre Peruzzi – cui è attribuito il ciclo di affreschi sul mito di Ercole nel castello di Ostia antica – è incaricato di inserire, tra le decorazioni pittoriche della cosiddetta Sala del Fregio, l'intero ciclo delle dodici fatiche di Ercole, per il quale si ispira ad una fonte moraleggiante: il *De consolatione Philosophiæ* di Severino Boezio. Le imprese di Ercole, partendo dalla parete nord e continuando ad est, sono seguite da episodi celebri tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio e poi una serie di divinità acquatiche senza precisa fonte letteraria. Il tutto è stato letto come una allegoria della difficile emancipazione dell'uomo (ragione) dalla sottomissione alle angherie degli dèi (passione).

Passano ancora alcuni decenni, ed Ercole torna protagonista a Roma di un altro eccezionale ciclo di affreschi, quelli commissionati dal cardinale Odoardo per il suo Palazzo Farnese e realizzati sul finire del sedicesimo secolo da Annibale Carracci. Anche qui, la funzione allegorica dell'eroe Ercole si colloca in un più ampio progetto didascalico che non manca di sbalordire per l'audacia delle sue rappresentazioni, nel pieno della controriforma gestita dall'inflessibile papa Clemente VIII. Nella Galleria, le immagini scelte intendono infatti celebrare senza veli la potenza di Amore nel mito: tra le altre scene, colpisce quella del possente Ercole reso ridicolo da Onfale. Nel Camerino, iniziato da Carracci nel 1595, le imprese di Ercole, Ulisse e Perseo intendono invece simboleggiare il trionfo della virtù sulle tentazioni e i vizi. Tutto intorno è un tripudio di stucchi dipinti con fauni, satiri ed amorini: ben strano sfondo per la residenza di un cardinale così in vista. Passa ancora una generazione ed ecco che un'altra eccezionale statua di Ercole, ritrovata negli scavi in via Nomentana, è restituita ai romani: il marmo originale di epoca ellenistica raffigura l'eroe come uccisore dell'Idra di Lerna e fu sottoposto ad un restauro creativo da parte di Alessandro Algardi, celebre scultore considerato avversario del Bernini. Il bolognese Algardi, dopo gli studi con Ludovico Carracci, si era trasferito a Roma dal 1625, divenendo il restauratore e curatore della collezione di statue antiche del cardinale Ludovisi. La statua fu poi donata nel 1738 dal papa Clemente XII ai Musei Capitolini, dove è ancor oggi collocata (inv. MC0236).

Ma non vi erano soltanto le statue e gli affreschi chiusi nelle raccolte private dei cardinali: i cittadini romani potevano incontrare Ercole semplicemente passeggiando per Roma, come può succedere ancora ai nostri giorni. All'interno del Foro Boario, nell'odierna Piazza Bocca della Verità, sorge il tempio di Ercole vincitore (Ercole Oleario), costruito intorno al 120 a.C. da un ricco mercante romano. Su alcune lastre di marmo superstiti della copertura originaria è riportata l'intitolazione ad Ercole del tempio ed il nome dello scultore, il greco «Skopas minore». Il tempio, il più antico edificio di marmo dell'antica Roma giunto fino a noi, è intitolato ad Ercole in quanto protettore della corporazione degli oleari, alla quale il committente apparteneva, oltre ad essere protettore dei commerci e della transumanza delle greggi. Nel dodicesimo secolo il tempio fu trasformato in una chiesa, intitolata a Santo Stefano delle Carrozze che divenne più

tardi, nel diciassettesimo secolo, la chiesa di Santa Maria del Sole. Si può dire che ad ogni nuovo secolo gli scavi a Roma riportano alla luce statue antiche collegate al mito di Ercole. Per esempio, nel 1889 fu recuperato, nei pressi di Porta Portese, nei cosiddetti «Horti Cæsaris», il sacello dell'*Hercules Cubans*, che oggi è custodito nelle collezioni antiche di Palazzo Altemps.

Ercole e le amazzoni sulla scena barocca

Nel mito greco antico appare chiaro che ad Eracle non piaceva la musica: il suo maestro di musica, Lino, tentò di punirlo per la sua disattenzione ma l'eroe gli ruppe senza preamboli sul capo la lira. E tuttavia più tardi, divenuto schiavo volontario di Onfale regina di Lidia, addolcito dall'amore accettava di suonare per lei vestito da donna. Saltuariamente l'iconografia ellenistica mostra Ercole con le Muse, forse per l'educazione musicale, pur contrastata, ricevuta da Lino: a Roma era celebrato infatti come «Hercules Musarum». In accordo con quel che pensava Ercole del suo insegnante di musica, abbiamo assai scarse testimonianze di composizioni musicali dedicate all'eroe. Tra queste incontriamo numerose versioni, musicate per tutto il Cinquecento, di una danza chiamata *Le forze d'Ercole* (a cominciare dall'intavolatura di Domenico Bianchini stampata a Venezia nel 1546), derivata da un antico gioco popolare veneziano analogo al tiro alla fune, diffuso anche a Roma. È sintomatico che apparentemente nessuna frottola e un solo madrigale ne riporti il nome: «Ercol divino più del Thebano intero» di Simone Boyleau (1564). Evidentemente la folta letteratura rinascimentale sulle gesta dell'eroe, avviata a metà Quattrocento dal poemetto *Le fatiche d'Ercole* del ferrarese Pietro Andrea de' Bassi, non aveva coinvolto i compositori (e i loro mecenati). Fu invece il teatro d'opera, dopo il 1600, a riprendere le suggestioni spettacolari del *Dodekathlos*. Il 22 ottobre 1605 la corte di Firenze assistette alla «commedia composta dal dottore Buonarroto detta la *Nascita d'Ercole*, dove ebbero gran piacere e fu bellissima».⁵ Nei successivi due secoli, fino al 1800, si moltiplicano gli spettacoli, soprattutto operistici, basati su episodi della vita di Ercole. Quasi tutte le fatiche, oltre ad avvenimenti anche marginali della sua biografia legati alla sfera amorosa, furono trasformate in melodrammi o balletti: dalla nascita alla morte e all'apoteosi in cielo, passando per le imprese, i viaggi, gli amori e le intemperanze. Di volta in volta Ercole è in fasce, adolescente, al bivio, vincitore, coronato, domatore di mostri, conquistatore di immortalità, amante o perfino «effeminato». Né soltanto gli spettacoli musicali veri e propri si occupano delle multiformi *performances* dell'eroe. Nel 1717 Pier Jacopo Martello, librettista autorevole, si cimenta con l'Alcide in un testo teatrale che ci appare bizzarro e divertente, ma nasconde un evidente intento sati-

⁵ Cfr. ANGELO SOLERTI, *Musica ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1903, p. 36. Per le danze su *Le Forze d'Ercole* cfr. HOWARD MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, *passim*; per il madrigale di Boyleau *Nuovo Vogel* (Pomezia-Genève, 1977), n. 417.

rico: *Lo starnuto di Ercole*, una commedia assai apprezzata dal giovane Goldoni che, nei *Mémoires*, si vanta di essere stato il primo a pensare di porla in scena con i burattini. La storia vede un ben sproporzionato combattimento di Ercole con i Pigmei d'Africa, fratelli del gigante Anteo ucciso dall'Alcide e per questo smaniosi di vendicarsi. È una vera anticipazione di *Gulliver's Travels*, pubblicato da Swift solo dieci anni dopo. Ecco come descrive il divertente *plot* lo stesso Martello (citando come fonti del poco noto episodio Erostrato e Alciati):⁶

lo che a' danni dell'uccisore questa gentaglia di tal maniera irritò che fe' giuramento alla Scimia, o sia Dio Mamone, di vendicare il germano. Quindi è che Alcide verso le fonti del Nilo, patria e reame già de' Pigmei, ascendendo, ebbe contezza come da quelle minute genie contro del viver suo si tramasse, laonde, infintosi di dormire, permise che la canagliuola presuntuosa gli frugasse fino alle nari, perché starnutò. Questo erculeo starnuto li sbalzò, li atterrò, li dissipò tutti quanti, de' quali alcuni attrappatine nella pelle del suo leone, la piccola preda in regalo a Euristeo si portò. Erostrato nelle *Immagini* fa di un tal fatto menzione, e l'Alciato in un leggiadro epigramma. Ed acciocché tutto spiri brevità ne' nostri uomiciuoli, eccovi i nomi loro in minimi monosillabi, eccovi versi, o corti, o cortamente scritti più dell'usato. Parleranno con le zampogne, acciocché alle staturette la vocina si proporzioni. Ma Ercole, empiedo di quattordici sillabe i suoi discorsi per sesquipedali vocaboli risuonanti, non dovrà comparire che, o con un dito, mostrando di parlar fuori di scena, o mostrerà di ragionar nella scena col'appariscenza di tutta la testa, accompagnando con voce baritona e gigantesca lo svolger degli occhi ed il serrare e lo schiudere della bocca, movimenti assai famigliari per via di ordigni ai maneggiatori de' nostri piccoli pantomimi.

Oltre ad Ercole i pigmei protagonisti della storia hanno infatti nomi monosillabi:

KAM, re de' Pigmei; FAM, sua moglie; BAN e KON, lor nipoti e figli adottivi; UY, principe del sangue, lor nipote; NEH, sua sorella; MUD, sacerdote; GRUH, nuncio; HAS, famigliare di corte; FRUH, sua moglie; SCIMIA, o sia Dio Mamone.

In questo panorama estremamente variegato di spettacoli barocchi incentrati su Ercole, due temi sembrano emergere in maniera più vistosa: Ercole «amante» e «sul Termodonte». Nel primo caso, Francesco Cavalli ha utilizzato un libretto di Francesco Butti ispirato a Ovidio per celebrare le nozze del re di Francia Luigi XIV: ne risulta un *Ercole amante* (Fontainebleau 1662) in cui si mischiano personaggi celesti ed umani tutti coinvolti in intrighi complessi.⁷ Ercole non dovrebbe amare la bella Iole destinata ad altri e della quale ha assassinato il padre, e ad un certo punto sembra soccombere. Ma naturalmente nel finale lieto, tra cori angelici e balletti, Ercole-Luigi sposa la donna giusta, l'immortale Ebe figlia di Zeus dea della bellezza giovanile. La rappresenta-

⁶ Il testo è edito in PIER JACOPO MARTELLO, *Teatro*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1980, I, pp. 375-420.

⁷ In attesa che siano pubblicati gli studi su *Ercole amante* di Barbara Nestola e Mikael Klaper, e l'edizione critica di Alvaro Torrente per Bärenreiter Verlag, è sempre utile il ricorso a HENRY PRUNIÈRES, *Cavalli et l'opéra vénétien au XVIII^{me} siècle*, Parigi, Rieder, 1931 e JANE GLOVER, *Cavalli*, Londra, Batsford, 1978 (in particolare: pp. 103-104).



Amazonomachia. Sarcophago databile agli anni 170-180 d. C. Roma, Museo Pio Clementino.

Amazzoni. Cratere del Pittore del Sileno peloso (particolare). New York, Metropolitan Museum.

zione degli antichi imperatori romani nelle vesti di Ercole trova nel Re sole la massima realizzazione in età moderna. Se tuttavia poteva sembrare azzardata l'identificazione del giovane sposo in un eroe che cerca di possedere una donna diversa da quella che poi sposerà, ancor più inopportuna risulta la scelta della corte fiorentina di celebrare con l'*Ercole in Tebe* di Moniglia, musicato da Jacopo Melani, le nozze di Cosimo de' Medici con Marguerite-Louise d'Orléans (1661): quella vicenda infatti inizia felicemente con il re di Tebe Creonte che concede all'eroe sua figlia Megara in cambio della liberazione dalle vessazioni di Ergino. Ma la storia non contemplata nel libretto si conclude tragicamente poiché Ercole, reso pazzo da Era, ucciderà i tre figli avuti da Megara e abbandonerà Tebe per sempre. Forse si contava sulla scarsa preparazione degli invitati in campo mitologico. Il soggetto di Moniglia fu comunque ripreso e adattato da Aureli per Venezia (1671), Napoli (1671) e Wolfenbüttel (1688).

Il soggetto più rappresentato sulle scene europee fino a tutto il Settecento è *Ercole sul Termodonte*, che conta nove titoli operistici tra il 1678 e il 1793. Il titolo si riferisce alla nona fatica di Ercole, il combattimento con le amazzoni per la conquista della cintura della loro regina, Ippolita, a sua volta donata da Ares. Nelle varie versioni del mito e della sua resa poetica come libretto d'opera, la vicenda si arricchisce di particolari: Ippolita in realtà cede la cintura immediatamente a Ercole, ma Era non può tollerare che l'eroe se la cavi senza fatica e suscita la guerra che termina tragicamente per le amazzoni. Ne deriva l'odio delle superstiti nei confronti di tutti i greci che hanno accompagnato Ercole nell'impresa, incluso Teseo che ha conquistato l'amore dell'amazzone Menalippe, e sotto la guida di Orizia le guerriere si alleano con gli sciiti per colpire in un'imboscata i nemici. Secondo alcune versioni Teseo sarebbe stato sconfitto, secondo altre invece amazzoni e sciiti furono scacciati per sempre e questa fu la prima vittoria dei greci uniti contro gli invasori. Il Termodonte che troneggia nel titolo è un fiume del Nord della Turchia (oggi chiamato Terme) dove le amazzoni avrebbero trovato residenza costruendo la città di Temiscira.⁸

Anche il mito delle amazzoni ebbe larga risonanza sulle scene barocche, con oltre trenta titoli operistici tra il 1652 e il 1798. Bisogna tuttavia notare che in molti casi è definita «amazzone» una eroina, in campo profano ma spesso anche religioso, che nulla ha a che fare col mito antico: l'aragonese Veremonda, Erminia, Alvilda regina dei Goti, la Vergine parigina. A loro volta, le amazzoni possono essere corsare, «di buon genio», moderne, campionesse del celibato e della cattolica fede e, ovviamente, vinte da

⁸ Una troppo vasta letteratura è dedicata alle amazzoni, comprese le recenti presenze sul web, ma spesso di scarsa attendibilità scientifica. Per i rapporti con Ercole e le rappresentazioni artistiche del mito segnaliamo: GRAVES, *The Greek Myths*, loc. cit.; WM. BLAKE TYRELL, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1984; EUGENIO LA ROCCA, *Amazonomachia: le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma, De Luca, 1985; JESSICA AMANDA SALMONSON, *Encyclopedia of Amazons*, New York, Paragon House, 1991; JOSINE H. BLOK, *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden-New York, E. J. Brill, 1995; VANNA DE ANGELIS, *Amazzoni: mito e storia delle donne guerriere*, Casale Monferrato, Piemme, 1998; STEFANO ANDRES, *Le amazzoni nell'immaginario occidentale*, Pisa, ETS, 2001; JEANNINE DAVIS-KIMBALL, *Warrior Women: An Archaeologist's Search for History's Hidden Heroines*, New York, Warner Books, 2003.

Ercole. Gli studiosi del mito e gli archeologi si sono affannati a dimostrare o confutare la reale esistenza di un popolo di donne guerriere nel Mediterraneo antico. Ciò poco importava al pubblico dei teatri barocchi europei. La loro identificazione con le vergini e martiri cristiane è resa ancor più plausibile dalla mutilazione rituale di un seno da cui, secondo alcuni, deriverebbe il loro nome (α privativo e *mazòs* versione ionica di *mastòs*, cioè mammella); secondo altre interpretazioni il nome avrebbe a che fare col caucasico *masa* (luna) e le renderebbe «sacerdotesse della luna» (Graves 1955). Rubens nel celebre dipinto *Il combattimento delle amazzoni* (eseguito verso il 1620, oggi alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera) rappresenta bene la tipica amazzone dell'immaginario barocco: muscolosa virago, a cavallo con elmo, scudo e un seno scoperto. Ma la colta società della Roma papale conosceva una iconografia alternativa e molto più sensuale delle amazzoni: pensiamo alle due rappresentazioni di *Amazzone ferita*, quella copiata da Sosikles a partire da una statua greca di Policleteo (oggi Musei Capitolini), e quella conservata nella galleria delle statue ai Musei Vaticani, copia romana di un originale bronzeo di Fidìa.

Il primo libretto d'opera intitolato a una amazzone, *Veremonda l'amazzone d'Aragona* (musica di Cavalli, Venezia e Napoli 1652), non tratta delle antiche guerriere del mito, ma di una musulmana convertita e sposa di un re cattolico di Spagna: soggetto adatto per gli intenti celebrativi del viceré di Napoli, ma piuttosto ambiguo per il pubblico veneziano. Come ha osservato Wendy Heller l'aver definito la protagonista «amazzone» poneva gli spettatori nella situazione di attendersi comunque una storia legata a quelle fascinosose guerriere antiche, col loro richiamo esotico. Il soggetto della successiva opera *L'Ippolita reina delle amazzoni* (Milano 1670), che invece coinvolge pienamente Ercole nello svolgimento della sua nona fatica, è ripreso in maniera farsesca a Napoli nel 1672 in una delle due sole partiture d'opera che sopravvivono del maestro napoletano Francesco Provenzale: qui le due sorelle amazzoni, Ippolita e Menalippe, sono innamorate rispettivamente di Teseo e di un altro greco sotto le cui spoglie si maschera il marito della seconda, creduto morto, che più avanti nell'opera subisce un nuovo travestimento in schiavo moro col nome di Selim. Questi vuole mettere alla prova la fedeltà della moglie insidiata dal corpulento Ercole. Alla fine si ricompongono le coppie e l'Alcide magnanimamente rinuncia alle sue voglie. A parte l'assenza di ogni traccia di combattimento e violenza, è stupefacente l'inserimento di un legittimo marito di una amazzone (da lei peraltro per due volte non riconosciuto) e la ridicolizzazione di Ercole come simbolo di forza bruta.

Non sappiamo invece per quale motivo il più antico libretto intitolato *Ercole sul Termodonte*, quello scritto dal poeta Giacomo Francesco Bussani per la musica di Antonio Sartorio (Venezia 1678), non tratta che collateralmente la vicenda del combattimento con le amazzoni, facendo confluire nel *plot* una serie di elementi e divagazioni ricavati da altre avventurose vicende dell'eroe: centro della vicenda è la storia d'amore di Ercole e sua moglie Deianira, che proprio all'esordio dell'opera l'Alcide salva dal pericolo di essere divorata dai cavalli antropofagi di Diomede. Si tratta di una libera variazione della ottava fatica di Ercole (quella che precede il suo arrivo sul Termodonte)



Peter Paul Rubens (1577-1640), *La battaglia delle amazzoni* (1615-1618). Tavola. Monaco, Alte Pinakothek.

dove la furia delle cavalle mangiauomini è placata dando loro in pasto lo stesso re Diomede e per questo gli animali sono poi lasciati liberi di pascolare per sempre nell'Olimpo. Teseo nella vicenda rappresenta il contraltare *tombreur de femme* di un Ercole marito fedele.⁹

L'argomento del libretto veneziano del 1678 riassume le imprese eroiche ed erotiche della vicenda, dopo la sconfitta e la morte di Diomede, come segue:

[Erocle] si portò su'l Termodonte all'impresa delle Amazzoni, dove vinta, e resa prigioniera Hippolita, sorella della regina Antiopè con promessa di fede maritale restò violata da Theseo seguace di Erocle. Fu questo Heroe di vigore, e robustezza si sovraumane, che fu bastante in boschi Nemei a sbranare Leoni. Depresse Licinio huomo sceleratissimo, e poderosissimo ladrone delle campagne. A quelle e a tant'altre historiche imprese, aggiunsero gli Eruditi le favolose. Si finse, che più volte si portasse all'Inferno, dove liberasse Theseo, doppo essere stato divorato Peritoo già amante di Deianira dal Tricerbero per essere ambi questi trasferitisi

⁹ Ringrazio Stefano Piana per le notizie su questa fonte e Michele Girardi per l'appassionata discussione sulle varie versioni librettistiche fino a Vivaldi.

entro que' sotteranei Abissi al ratto di Proserpina. Si scrisse, che sostentasse il Cielo; che saettasse Nensò Centauro rapitore di sua Moglie Deianira; e che alla fine cinto della spoglia sanguinosa del Mostro saettato divenisse fuorioso. Questi eventi si fingono nelle campagne di Temissira, Reggia delle Amazzoni, per tessere bizzarria d'intreccio al presente Drama.

Dunque Bussani è ben conscio della confusione tra quelle che chiama imprese «storiche» e le divagazioni «favolose». Il suo testo, forse anche per merito della musica «sempre più meravigliosa» di Antonio Sartorio – maestro di cappella a San Marco morto nel 1680 –, fu ripreso più volte nei decenni successivi: al Teatro Obizzi di Padova nel 1715 (musica di Giacomo Rampini, maestro di cappella del locale duomo), al teatro arciduciale di Mantova nel 1716 e certamente influenzò Santo Burigotti, autore del testo di un *Ercole sul Termodonte* per la corte di Breslavia nel 1730, con musica di Antonio Bioni. In tutti questi libretti infatti troviamo gli stessi personaggi: Ercole, Deianira, Teseo, Ippolita, Illo, spirito di Piritoo. Ancora nel 1749 un *Hercules am Fluss Thermodontes* fu rappresentato come pasticcio al teatro di Braunschweig con musiche, tra gli altri, di Hasse.

Nel 1718 fu rappresentata a Reggio Emilia l'opera *Le amazzoni vinte da Ercole*, con musiche del fiorentino Giuseppe Maria Orlandini su un testo di Antonio Salvi evidentemente già noto, perché lo si dichiara adattato alle scene locali:

Questo Drama è parto d'un felicissimo ingegno [...] per accomodarsi al Teatro, ed a' Sigg. Virtuosi è convenuto variar qualche cosa e particolarmente nell'arie [...] con tutto quel rispetto alla celebre penna dell'ingegnossissimo Autore chi per la lontananza di lui, e per la strettezza del tempo ci ha poste le mani.

Non per caso la *Drammaturgia* di Leone Allacci «accresciuta e continuata fino all'anno 1755», indica l'esistenza di una versione fiorentina del testo di Salvi nel 1715, anno in cui secondo alcuni studiosi era stato messo in musica per la prima volta.¹⁰ Questo titolo mette meglio in evidenza, rispetto al *Termodonte*, che si tratta dello scontro di Ercole con le amazzoni e sull'esito finale. Tutti i protagonisti di questo libretto (Ercole, Antiope, Ippolita, Orizia, Martesia, Teseo, Alceste, Telamone), alcuni assenti nelle consuete narrazioni dell'episodio, si ritrovano nel successivo libretto, di anonimo, musicato da Antonio Vivaldi a Roma nel 1723, al quale è il momento di dedicare la nostra attenzione. Vogliamo però prima ricordare che, dopo quest'*Ercole* romano, i successivi spettacoli basati sulla nona fatica si rifaranno alla stessa versione dell'episodio, con molti degli stessi personaggi: ci riferiamo all'*Ercole al Termodonte*, libretto di Sografi musicato per Trieste da Sebastiano Nasolini (1791) e all'omonimo lavoro di Niccolò Piccinni dato al Teatro San Carlo di Napoli per il compleanno del re Ferdinando nel 1793.

¹⁰ Ma questa ipotesi è contestata da FRANCESCO GIUNTINI, *Drammi per musica di Antonio Salvi: aspetti della riforma del libretto nel primo settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 70. A questo volume si rinvia per notizie sul librettista Salvi.

«*Ercole sul Termodonte*» di Antonio Vivaldi

Ercole sul Termodonte fu la prima di un breve ma importante ciclo di tre opere, che Antonio Vivaldi fece rappresentare a Roma nelle due stagioni successive 1723 e 1724 al teatro Capranica. In una pluricitata lettera al marchese Guido Bentivoglio d'Aragona del 1737, Vivaldi dichiara di aver lavorato a Roma per tre stagioni e di aver suonato alla presenza del papa due volte. Quasi tutti gli specialisti vivaldiani ritengono che la terza stagione possa corrispondere alla sua collaborazione con un atto al pasticcio *Tito Manlio*, andato in scena al Teatro della Pace di Roma nel 1720. Dopo *Ercole sul Termodonte*, per il carnevale 1723, furono allestite nella successiva stagione 1724 *Il Giustino* e *La Virtù trionfante* (per quest'ultima Vivaldi compose solo l'atto secondo). Questo periodo è certamente uno dei più importanti e positivi nella carriera del compositore veneziano: dal 1723 comincia a cantare nelle sue opere Anna Girò, l'interprete che fu più vicina all'artista e forse anche all'uomo Vivaldi fino alla sua scomparsa. Nello stesso periodo Vivaldi a Roma si legò alla cerchia di uno dei maggiori mecenati romani, il cardinale Pietro Ottoboni, che era già stato protettore di Arcangelo Corelli (diversi concerti ed un volume di sonate per violini oggi a Manchester sono sopravvivenze della biblioteca musicale del prelato). Proprio mentre andava in scena *Ercole sul Termodonte*, nel carnevale 1723, Pier Leone Ghezzi eseguì la sua celebre caricatura di Vivaldi con l'indicazione: «Il Prete Rosso Compositore che fece l'opera a Capranica del 1723». ¹¹ Il duplice (o triplice) soggiorno romano di Vivaldi è considerato da tutti gli specialisti una tappa fondamentale per la carriera del compositore veneziano ed è anche una delle zone meglio documentate della sua biografia. ¹² Sappiamo ormai che Vivaldi non restò a Roma per tutto il tempo tra il carnevale 1723 e quello successivo, come si pensava in precedenza, ma soltanto per le poche settimane necessarie alla preparazione delle tre opere in cui era coinvolto. Il suo arrivo fu preparato da una se-

¹¹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ottob.lat. 3114, c. 26 e Mosca, Museo Puškin, «Il Mondo vecchio», I, c. 21. Cfr. GIANCARLO ROSTIROLLA, «*Il Mondo novo*» musicale di Pier Leone Ghezzi (con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco), Milano, Skira, 2001, nn. 68 e 331 e relative schede. Si tratta del «più importante, in quanto il più verosimile e autentico, ritratto che ci sia pervenuto del grande compositore veneziano» (p. 301), forse effettuato al momento del suo arrivo a Roma da Venezia per l'opera, poiché sullo stesso foglio Ghezzi ha tracciato le caricature di altri due personaggi legati a Venezia: il nipote di monsignor Casoni e monsignor Matteo Farsetti.

¹² Sul soggiorno di Vivaldi a Roma cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Documenti inediti su Vivaldi a Roma*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società* a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 521-532; DALE E. MONSON, *The Trail of Vivaldi's Singers: Vivaldi in Rome*, in *Nuovi Studi Vivaldiani*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1984, pp. 563-589; MICHAEL TALBOT, *Antonio Vivaldi: A Guide to Research*, New York, Garland, 1988; Id., *Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses* «Journal of the Royal Music Association», 113, 1988, pp. 28-46; REINHARD STROHM, *A context for «Griselda»: the Teatro Capranica, 1711-1724*, in *Alessandro Scarlatti und Seine Zeit*, a cura di Max Lütolf, Bern, Paul Hempt, 1995, pp. 79-114 (ristampato in Id., *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 33-60); introduzione a ANTONIO VIVALDI, *Il Giustino*, edizione critica a cura di Reinhard Strohm, Venezia, Istituto Italiano Antonio Vivaldi [Milano] 1991, pp. 5-60; EGIDIO POZZI, *Vivaldi*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 254-265. Ringrazio Teresa Gialdroni per la sua generosa collaborazione nel reperimento dei materiali bibliografici relativi a Roma e al teatro Capranica.

rie di contatti con l'aristocrazia romana. Una lettera datata da Venezia il 15 ottobre 1722 di Alessandro Marcello (il fratello di quel Benedetto Marcello che pochi anni prima aveva dileggiato Vivaldi nell'anonimo libello *Il teatro alla moda*) lo raccomandava alla principessa Maria Livia Spinola Borghese in questi termini:

credo mio preciso debito di presentare la persona a lei ben nota del Sig.r D. Antonio Vivaldi famoso Professor di Violino, che si porta a Roma per far l'Opera in Carnovale, acciò nell'accogliere gli umilissimi miei ossequii, si degni pure riceverlo sotto l'ombra della di lei autorevolissima Protezione.¹³

Se davvero Vivaldi era «persona ben nota» in casa Borghese, potrebbe essere plausibile l'ipotesi ch'egli avesse già visitato Roma in precedenza, probabilmente per l'allestimento del *Tito Manlio* del 1720, già ricordato. *Ercole sul Termidonte* andò in scena al Capranica il 23 gennaio 1723 ed ebbe circa trenta repliche, un numero davvero ragguardevole. Si giustifica con questo successo la riconferma di un'opera vivaldiana nello stesso teatro per la stagione del successivo anno 1724, *Il Giustino* e poi l'ulteriore riconoscimento di un atto nel pasticcio *La Virtù trionfante*, per il quale fu riconfermato – per la stesura dell'atto primo e degli intermezzi – Benedetto Micheli che aveva composto l'opera iniziale della stagione 1723, *Oreste*. Nel marzo 1723 Vivaldi era già tornato nella sua Venezia, poiché da qui scrive alla stessa principessa Borghese il 20 di quel mese:

le do parte del mio felice arrivo in Venezia, dove altro non m'affligge, che la sola pena d'esser lontano dall'ubidire V.E. Se piacesse à V.E. di compire la mia felicità, basterebbe che correggesse li discapiti della lontananza con l'onore di qualche Riverito Stimatissimo Comando.[...] In breve servirò la compitissima Signora Laura [Predieri, cantante al servizio di camera della principessa] con qualche musica anco venetiana.¹⁴

E tuttavia Vivaldi non rimase a lungo fermo in Laguna: nel luglio dello stesso anno i Governatori della Pietà stabilirono di chiedere formalmente al compositore due concerti al mese ch'egli avrebbe dovuto spedire se si fosse trovato lontano da Venezia, ma che avrebbe comunque dovuto concertare dirigendo almeno tre o quattro prove d'insieme di ognuno dei concerti al suo ritorno. Dunque in quell'anno i movimenti vivaldiani dovevano essersi intensificati e i ripetuti inviti alla principessa perché possa procurargli delle commissioni di musica «anco venetiana» potrebbero giustificare altri soggiorni romani intermedi tra le due stagioni di carnevale, finora non documentati.

A parte la opportuna raccomandazione presso i Borghese, Vivaldi ricevette un invito da parte del gestore del teatro Capranica per comporre (probabilmente senza sufficiente preavviso) l'*Ercole sul Termidonte*. Costruito fin dal 1679, il Teatro Capranica era stato trampolino di lancio per carriere prestigiose di compositore d'opera, primo fra tutti Alessandro Scarlatti. Ristrutturato da Federico Capranica nel 1713 fu da questi gestito fino al 1724, quando lo vendette al cugino Camillo Capranica. Mentre in un primo

¹³ Edita in DELLA SETA, *Documenti inediti* cit., p. 525 (e facsimile a p. 522).

¹⁴ Ivi, p. 526 (e facsimile a p. 523).



Testa di Ercole giovane. Copia dell'età di Tiberio da un originale di Skopas. Roma, Museo Chiaromonti.

tempo il cardinale Pietro Ottoboni aveva assunto esplicitamente la protezione del teatro, invitando a presentarvi opere il suo *protégé* Francesco Gasparini, dal 1721 al 1724 lo stesso proprietario Federico Capranica ne diviene a un tempo impresario e mecenate, firmando le dediche dei libretti.¹⁵ Fu Federico ad entrare dunque in contatto con Vivaldi, probabilmente attraverso Gasparini, che era stato antico suo collega alla Pietà ed ora in Roma, nonostante la probabile ansia per l'arrivo di un autorevole concorrente, sembrava accettarlo di buon grado convinto dai comuni protettori Borghese.¹⁶

Gli interpreti

Come ha dimostrato Dale Monson,¹⁷ contrariamente alle sue abitudini a Venezia, Vivaldi non poté scegliere gli interpreti vocali per le sue opere a Roma, ma dovette accettare di scrivere per una compagnia più o meno stabile le cui reali doti vocali, prima del suo arrivo nel 1723, neppure conosceva. Può essere questa una delle ragioni, insieme alla velocità e alla comune abitudine del *self-borrowing* ai suoi tempi, per cui Vivaldi riciclò nell'*Ercole sul Termidonte* così tante parti musicali provenienti da sue opere precedenti. Il *cast* che mise in scena l'opera nel gennaio 1723 era composto interamente da uomini, prassi obbligata nella Roma papale:

- Giovanni Ossi, «virtuoso dell'Eccellentissimo Principe Borghese» (Antiope)
- Giacinto Fontana, detto «Farfallino» Perugino (Ippolita)
- Giovanni Dreyer, Fiorentino (Orizia)
- Girolamo Bartoluzzi, detto «il Reggiano», allievo di F. Gasparini (Martesia)
- Gio. Battista Pinacci, «virtuoso dell'A.S. il Sig. Principe d'Armestat [= Darmstadt]» (Ercole)
- Gio. Battista Minelli, «virtuoso del Principe di Darmstadt» (Teseo)
- Giovanni Caristini, «virtuoso dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Cusani» (Alceste)
- Domenico Giuseppe Galletti da Cortona (Telamone)

La presenza di otto cantanti è piuttosto inusuale nell'opera italiana di quel tempo e si ripeterà nel *Giustino* del successivo 1724: secondo Strohlm potrebbe essere un segno dell'influenza piuttosto conservatrice di Vivaldi sull'ambiente romano.¹⁸ Il registro risultante è naturalmente molto spostato nell'acuto, con quattro soprani, tre contralti ed un solo tenore. Dal punto di vista dell'allegoria, tuttavia, Ercole-tenore acquista una immediata visibilità 'virile' in un contesto in cui tra le Amazzoni ed i Greci vi è poca distanza timbrica, non quanto ci si aspetterebbe dal combattimento simbolico donne-uomini. Il carattere dei protagonisti maschi è tuttavia pienamente rispettato da questa

¹⁵ Cfr. BIANCAMARIA ANTOLINI-TERESA GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di storia», IV, 1996, pp. 113-142: 125. Cfr. inoltre STROHM, *A context for «Griselda»* cit., pp. 111-112 e *passim*.

¹⁶ Si veda la ricostruzione del rapporto Gasparini-Vivaldi in DELLA SETA, *Documenti inediti* cit., pp. 528-532.

¹⁷ MONSON, *The Trail of Vivaldi's Singers*, pp. 564-565.

¹⁸ Introduzione all'edizione critica di ANTONIO VIVALDI, *Il Giustino* cit., p. 12.

scelta timbrica: Teseo, Alceste e Telamone cadono tutti e tre innamorati delle potenziali nemiche fin dalle prime battute e la loro voce esprime l'incapacità di violenza, che sembra specularmente condivisa dalle guerriere assai poco bellicose. L'ira di Antiope è presto vinta dalla commossa preoccupazione per Martesia. L'unico personaggio con i muscoli pronti all'azione è proprio Ercole, che tuttavia almeno nel finale è spinto alla magnanimità dall'esempio dei suoi generali raddolciti da amore. Il suo interprete, il fiorentino Giovanni Battista Pinacci, aveva iniziato la sua carriera a Roma nel 1717 e l'avrebbe proseguita a lungo fino al 1749: era dotato di una estensione notevole di oltre due ottave (Si₁ grave-La/Si₂ acuto), dalla tecnica solida e versatile. La sua parte in *Ercole* è caratterizzata da salti che sottolineano l'abilità e la resistenza dell'eroe. Sollevati da compiti attoriali di analoga responsabilità, i tanti cantanti castrati del *cast* potevano esibire ciascuno le proprie risorse tecniche e timbriche. Due di essi finirono nell'album di caricature di Pier Leone Ghezzi, insieme a Vivaldi: Giacinto Fontana e Girolamo Bartoluzzi.¹⁹ Il primo, conosciuto come «Farfallino», era specializzato nell'interpretare ruoli femminili tanto che probabilmente non ricoprì mai un ruolo maschile sulle scene. La sua tecnica, piuttosto antiquata, gli consentiva un ambito poco esteso, dal Re₃ al La₄. Bartoluzzi «il Reggiano» esibiva come credenziale l'essere stato allievo di Gasparini: ebbe in realtà una carriera modesta e rapida, dal 1719 al 1724, anno in cui cantò in entrambe le opere di Vivaldi al Capranica.

Rispetto a Fontana, Giovanni Ossi mostra una tessitura più tendente al grave, da mezzosoprano diremmo,²⁰ e Vivaldi fu particolarmente felice di poter giocare con lui sui registri bassi, come amava fare con le voci di Venezia. Giovan Battista Minelli era un contralto con estensione non ampia (poco oltre l'ottava), anch'egli piuttosto insistente sul grave. L'altro contralto fiorentino, Giovanni Dreyer, era detto «il Todeschino» e cantò tra il 1720 e il 1737 anche in località lontane come Praga, Breslavia e San Pietroburgo. Lunghissima fu invece la carriera di Domenico Giuseppe Galletti da Cortona, avviata a Firenze nel 1718 e conclusa a Roma – se non si tratta di omonimia – nel 1768. Il più famoso personaggio del *cast* è Giovanni Battista Carestini, anconetano, che ebbe a sua volta una lunga attività, prima come soprano poi come contralto, dal 1720 al 1755, divenendo uno dei cantanti preferiti di Händel che lo chiamò a Londra dal 1733 al 1735.

La consueta esibizione di autorevoli protettori da parte dei cantanti nel libretto a stampa di *Ercole sul Termodonte* ci fornisce una ulteriore indicazione sui contatti che, anche attraverso il *cast*, Vivaldi poté intraprendere con l'alta nobiltà presente a Roma: Ossi è virtuoso del principe Borghese²¹ (la famiglia cui il compositore è stato racco-

¹⁹ ROSTIROLLA, «Il mondo nuovo» di Pier Leone Ghezzi cit., nn. 70, 332 e 34.

²⁰ Si vedano le estensioni qui, nell'appendice alla guida all'ascolto (p. 131).

²¹ Il rapporto di Ossi con i Capranica è ben documentato dai contratti conservati nell'archivio Borghese (oggi in Archivio Segreto Vaticano), in parte pubblicati in FABRIZIO DELLA SETA, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., I, 1983, pp. 139-208. Cfr. anche ANTOLINI-GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma* cit., p. 131.

mandato da Alessandro Marcello), Bartoluzzi è allievo di Gasparini che è a sua volta al servizio degli stessi Borghese, due cantanti sono al servizio del principe di Darmstadt (Pinacci e Minelli) e Carestini dichiara il suo servizio col cardinal Cusani, che gli procurerà il soprannome di «Cusanino». Se a questo aggiungiamo la curiosa indicazione del libretto, secondo cui per l'*Ercole* fu «Ingegnere delle scene il Sig. Pompeo Aldobrandini» (in genere citato invece come dedicatario dell'opera) le connessioni utili per Vivaldi con l'aristocrazia romana furono davvero tante, in quel suo soggiorno romano di carnevale. Non possiamo stabilire se il veneziano, a parte la riconferma nella stagione d'opera del 1724, ne abbia ricavato effetti sperati, quali le committenze di musiche private che auspicava nella lettera alla principessa Borghese. In questa logica si comprende perché nel libretto il compositore abbia preferito qualificarsi sotto la protezione del lontano ma altolocalizzato principe di Darmstadt, le cui patenti erano esibite anche da due dei cantanti al Capranica: «la musica è del Sig. D. Antonio Vivaldi Maestro di Cappella di S.A.S. il Sig. Principe Filippo Langravio d'Hassia d'Armestat». Certamente questa rete di relazioni può giustificare le sue esibizioni al cospetto del papa, di cui si vanta nella lettera al marchese Bentivoglio del 1737.

Tornando al teatro, oltre ai cantanti abbiamo informazioni attendibili anche sull'orchestra che suonava nelle opere di Carnevale al teatro Capranica, sulla base di una pianta di poco più tarda, del 1732:²²

18 violinisti (più un «violinista bolognese» nel 1732), 3 violoncelli, 2 contrabbassi, 2 oboi, corni da caccia

Queste indicazioni si rivelano molto utili per la moderna ricostruzione e riproposizione al pubblico di un'opera che si credeva perduta per l'assenza di una partitura completa.

La musica

Nelle biografie e negli studi correnti su Antonio Vivaldi, assai scarso spazio è riservato all'*Ercole sul Termidonte*, nonostante l'importanza da tutti riconosciuta del periodo romano nel quale si inserisce. Questa assenza dipende in primo luogo dalla perdita della partitura, ma anche da un preconcetto nei confronti di un'opera che risulta composta per oltre la metà di musiche già utilizzate in precedenza dallo stesso compositore. E tuttavia quest'ultima caratteristica agevola notevolmente la ricostruzione dell'opera, che può già contare su un gran numero di arie sopravvissute in fonti diverse: ventinove su quarantadue dell'originale. I risultati di una ricostruzione di un'opera settecentesca possono variare notevolmente, a seconda della sensibilità o dei gusti dei musicisti di oggi che la ripropongono, ma oltre alla componente di curiosità che suscitano nel pubblico, si tratta sempre di contributi fondamentali alle nostre conoscenze stori-

²² ANTOLINI-GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma*, p. 141 segg.

che.²³ Dicevamo della forte componente degli autoimprestiti: ventuno arie e duetti su quarantadue, oltre alla sinfonia iniziale che è ripresa integralmente dalla *Armida al campo d'Egitto* (Venezia, Teatro San Moisè, 1718; RV 699a). Il confronto è reso possibile dall'esistenza di una copia manoscritta a Parigi (F Pn, D 12.741, proveniente dall'antico Conservatoire de Musique) con l'indicazione: *Sinfonia ò sia Preludio al Drama Del Ercole sul Termodonte in Capranica 1723. Del Sig.r D. Ant.º Vivaldi*. Il tema del *self-borrowing* da parte degli operisti europei della prima metà del Settecento, in testa Händel, è stato adeguatamente sviscerato dagli studi di drammaturgia e non può più stupire, per esempio, che questa stessa sinfonia sia stata utilizzata da Vivaldi ancora nel rifacimento di *Armida* col titolo *Gli inganni per vendetta* (Vicenza 1720) e di nuovo a Venezia come pasticcio nel 1738.²⁴ Le opere precedenti di Vivaldi da cui sono ricavati gli imprestiti dell'*Ercole* (inclusendo oltre ai melodrammi anche serenate e drammi sacri) sono le seguenti:

Ottone in villa (Vicenza 1713)
Orlando finto pazzo (Venezia 1714)
Juditha Triumphans (Venezia 1716)
Arsilda, regina di Ponto (Venezia 1716)
La Costanza trionfante (Venezia 1716) ripreso come:
Artabano, re de' Parti (Venezia 1718)
Armida al campo d'Egitto (Venezia 1718)
Teuzzone (Mantova 1719)
Tito Manlio (Mantova 1719, poi Roma 1720)
La Candace (Mantova 1720)
La verità in cimento (Venezia 1720)
La Silvia (Milano 1721)

Dopo il 1723, inutile dirlo, Vivaldi utilizzò ancora alcune delle arie, per esempio nelle due partiture del 1725 *L'inganno trionfante* e *Gloria ed Himeneo*.

Il problema della dispersione delle fonti relative all'*Ercole* in numerosi manoscritti di tutta Europa è stato affrontato da Peter Ryom, che ne ha dedotto una grande popolarità dell'opera.²⁵ Le ventinove arie e duetti riconducibili all'*Ercole* vivaldiano finora indi-

²³ Pochi mesi prima della riproposizione veneziana, a cura di Fabio Biondi, nella stagione 2007 della Fondazione Teatro La Fenice, è stato pubblicato il DVD che riporta la ripresa video dal vivo dell'allestimento di Spoleto, luglio 2006, dell'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi diretto da Alan Curtis con la ricostruzione dei recitativi ed alcune arie a cura di Alessandro Ciccolini (DVD Dynamic 33525). Senza entrare nel merito della regia 'senza veli' di John Pascoe, che suscitò a Spoleto forti reazioni, lo spettatore troverà le due ricostruzioni assai diverse, nonostante il materiale musicale comune.

²⁴ Cfr. LIVIA PANCINO, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture. II: «Armida al campo d'Egitto»; «Teuzzone»; «Tito Manlio», «Informazioni e studi vivaldiani», 17, 1996, p. 7. Sugli 'imprestiti' nelle opere di Vivaldi cfr. inoltre ERIC CROSS, *Vivaldi Operatic Borrowings*, «Music and Letters», 59, 1978, pp. 429-439.*

²⁵ «Tout porte donc à croire que l'opéra en question a été l'objet d'une popularité considérable à l'époque, non seulement à Rome, mais ailleurs en Italie et en diverses régions d'Europe»: PETER RYOM, *La «Grosse Ausgäbe» et «Ercole sul Termodonte». Problèmes concernant le catalogue d'un opéra perdu», «Studi vivaldiani», 3, 2003, pp. 89-103: 91.*

viduate si trovano infatti in manoscritti oggi conservati a Roma, Torino, Bruxelles, Parigi e Münster. A ben guardare, tuttavia, l'apparente dispersione è riconducibile a pochi canali di trasmissione tutti riferiti a Roma (tranne la collezione torinese). Infatti la gran parte delle arie si ritrova nella collezione Santini di Münster, che era notoriamente una raccolta formata dall'abate Santini a Roma nei primi anni del secolo diciannovesimo, comprando o copiando fonti locali. Infatti il ms. Hs.174 di quella collezione ha come titolo: *Arie di Capranica 1723* (alle cc. 57-132 indica l'autore: «Del Sig.r D. Ant.º Vivaldi»). Ovviamente il ms. 2222 della Biblioteca Casanatense di Roma, che riporta tre arie dall'*Ercole*, è fonte diretta collegata con la rappresentazione del 1723. Infine le poche arie residue si trovano nelle raccolte del Conservatorio di Parigi (oggi *F-Pn*, D 13.593: sei arie *Del Vivaldi 2.da di Capranica 1723 nel Ercole*) e del Conservatorio di Bruxelles (Littera q, n° 4958: un'aria con indicazioni di mano posteriore *Vivaldi e 1723*), dove confluirono per acquisti antiquari numerosi manoscritti di provenienza romana (soprattutto all'epoca del bibliotecario di entrambe le istituzioni François-Joseph Fétis).²⁶ La mancanza di una ripresa successiva al 1723, secondo le fonti oggi note, spingerebbe a credere che l'opera non ebbe una vera fortuna oppure il compositore non ebbe interesse a riproporre fuori di Roma questo titolo.

Da un punto di vista analitico, anche di superficie, non avrebbe senso esaminare le arie autoplagiate da Vivaldi fuori dal loro contesto originale. Ma è al contrario molto interessante osservare il processo di scelta operato dal compositore (per esempio, la maggior parte delle opere di origine risale al 1720, anno della sua prima collaborazione per Roma col *Tito Manlio*) e la sua straordinaria abilità nell'adattare al testo del nuovo libretto le arie 'parodiate'. Guardiamo dunque rapidamente alla struttura generale delle arie superstiti, senza entrare nel complesso problema delle categorie tipologiche individuate, per esempio, da Reinhard Strohm nel successivo *Giustino*.²⁷

Le arie di Antiope si presentano, in accordo col carattere bellicoso della regina delle amazzoni, estremamente decise e spesso ritmicamente esuberanti. La sua prima aria («Dea di Delo») in Fa maggiore, ternaria, è all'antica su basso ostinato discendente. Ma già la seconda aria («Con aspetto lusinghiero») in Do minore presenta un carattere patetico «alla napoletana» con alternanza maggiore/minore che esprime l'incertezza della situazione psicologica della regina. Nell'atto secondo, Antiope ha ancora un'aria ternaria in Fa maggiore, che contrasta fortemente con la precedente dolcissima aria di Ippolita («Onde chiare che sussurrate») e poi un'aria verso il finale dell'atto terzo, in *Presto* Sol maggiore, che rende omaggio ad una lunga tradizione di arie di sdegno e d'ira secentesche meravigliosamente sublimata da Händel: accompagnata da un *tremolo* che esprime l'agitazione del momento, Antiope invoca Aletto come se fosse la maga Alcina. È il suo ultimo tentativo di opporsi alla rappacificazione generale indegna delle amazzoni.

²⁶ Per descrizioni più dettagliate di queste fonti cfr. RYOM, *La «Grosse Ausgabe»* cit., *passim*.

²⁷ Cfr. STROHM, Introduzione all'edizione critica di ANTONIO VIVALDI, *Il Giustino* cit., pp. 12-13.



Gregorius Guglielmi (disegnatore)-Ant. Tischler (incisore) antiporta (l'aio Fronimo indica al «giovinetto Alcide» le due vie) del libretto di *Alcide al bivio* di Hasse, Vienna, Teatro di Corte, 1760 (è la prima intonazione della festa teatrale metastasiana). Sul motivo iconografico di «Alcide al bivio», cfr. E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1930.

La fonte di tutte le preoccupazioni di Antiope, la bella Martesia troppo giovane per impugnare le armi e troppo inesperta per non soccombere alle lusinghe criminali degli uomini, ha subito con lei un duetto nell'atto primo («Serenò il cielo») che è una sorta di danza di stampo strumentale. Poco più avanti, a Martesia è affidata una delle arie più belle dell'opera («Certo timor ch'ho in petto»), in La maggiore e quaternaria, che richiede una vocalità virtuosistica ed evoca le consuete gare in eco dei castrati con gli strumenti dell'orchestra. Forse Vivaldi aveva interesse ad accontentare il suo interprete Bartoluzzi, allievo di Gasparini, fin dall'inizio dell'opera. La perdita di alcune arie negli atti successivi ci impedisce di vedere se anche nel seguito a lui fosse assegnato un impegno tanto vistoso: l'aria di Martesia nell'atto secondo («Ei nel volto») è incompleta e necessita di ricostruzione; da quanto possiamo giudicare non presenta grandi voli, costretta nel danzante ritmo lombardo, che pure sarà considerata come vedremo una delle innovazioni di Vivaldi a Roma.

La terza protagonista femminile,²⁸ Ippolita, riceve tardi le attenzioni del compositore, ma sono di tutto rispetto: si presenta infatti all'inizio dell'atto secondo con la citata aria «Onde chiare che sussurrate» (con violini «in scena», in un solare Re maggiore) che evoca tutta la dolcezza dei giardini incantati frequentati da Händel, condita da un tocco di patetico alla napoletana che sembra entrare decisamente nello stile di Vivaldi a Roma, e nel gusto strumentale veneziano. Quest'aria ha anche la caratteristica, piuttosto inconsueta all'epoca, di presentare numerose sezioni – invece del classico *da capo* ABA – con ritmi contrastanti. L'altra aria di Ippolita nell'atto terzo («Amato ben») è pure sognante e dolce («*sempre piano*» per i violini unisono con uso del pizzicato senza cembalo), in Do minore: il suo interprete, «Farfallino», ebbe dunque la possibilità anche musicale di rendere appieno il suo tipico travestimento femminile.

I ruoli maschili come si è detto sono quasi tutti affidati a contralti castrati e le relative arie tendono a sottolineare il generale innamoramento dei generali greci appena giunti a contatto visivo col nemico. Alceste riceve una dolce aria in La minore che evoca appunto questo straniamento nell'atto primo («Quella beltà»), ma ne sopravvive solo una versione per voce e basso continuo. Più di lui è Teseo a guadagnarsi il ruolo dell'«amoroso» della compagnia. Ben lontano dal perfido ruolo assegnatogli nel libretto seicentesco di Bussani, l'eroe esprime un coinvolgimento amoroso altamente poetico. Nell'atto primo si presenta con un'aria in puro stile di *Largo* haendeliano («Occhio che il sol rimira», degna compagna di «Ombra mai fu»), in Re minore, ma con un inaspettato e complesso passaggio cromatico alle bb. 24-26 (per esprimere il testo «s'affanna e duole» alla maniera seicentesca). La felicità di Teseo nell'apprendere che il suo amore è corrisposto da Ippolita è espresso nell'aria piuttosto virtuosistica che chiude l'atto primo («Sento con qual diletto»), ancora «alla napoletana» ma con l'unisono de-

²⁸ Della quarta amazzone prevista nell'opera, Orizia, non sopravvivono arie autentiche. Per la ricostruzione di quelle presentate nella presente edizione veneziana si veda la nota di Fabio Biondi in questo volume, dove è giustificata anche l'esclusione dell'unica aria superstita di Telamone («Lascia di sospirar») conservata nella collezione Santini a Münster.

gli strumenti tipico di Vivaldi. Nell'atto secondo Teseo passa al Re maggiore («Scorre il fiume»), con uno sforzo di descrittivismo delle onde da parte delle scalette di semicrome che richiama da vicino il futuro capolavoro di Vinci, «Vo solcando un mar crudele» (dall'*Artaserse*, Roma 1730).

Abbiamo lasciato per ultimo Ercole che, nonostante il suo *rôle-en-titre* non presenta certamente le arie più impegnative ed interessanti. Nell'atto primo il tenore canta un'aria *Presto* in Si bemolle maggiore («Vedrà l'empia»), tutta salti e movimenti di terzine, che rivela la rozzezza del brutale personaggio: forza capace di imprese temerarie ma non di raffinatezze.²⁹ Nell'atto secondo, tuttavia, il suo interprete Pinacci ebbe modo di rifarsi con un'aria di grande efficacia e difficoltà («Non fia della vittoria»), in un ternario Do maggiore, con rapide scalette su ostinato di passacaglia al basso e progressioni in puro stile vivaldiano.

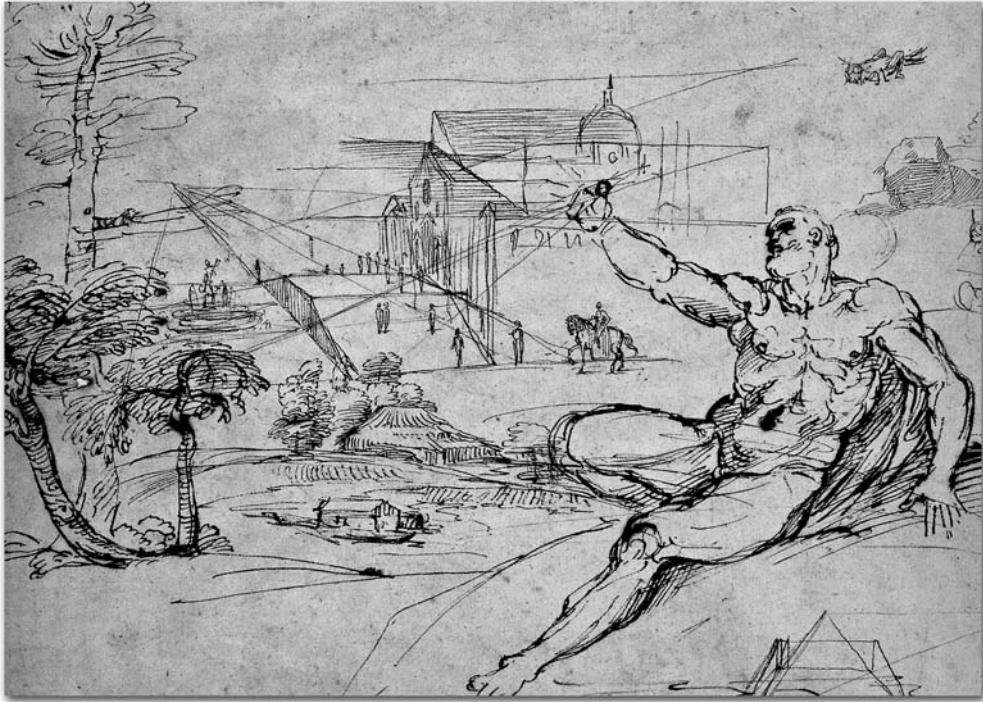
Il coro finale (recuperato dal *Tito Manlio*), in cui entrano le coppie di divinità Cinzia-Giove e Amore-Fato, dopo tanta bella musica sembra quasi deludente, con la sua semplice struttura in terzine da canzonetta popolare. Eppure si tratta di un momento simbolico molto importante se la nostra ricostruzione del significato di Ercole a Roma risulta corretta.

Un'ultima annotazione generale sulla musica riguarda le supposte innovazioni del periodo romano di Vivaldi. La prima e più diffusa testimonianza è quella del flautista Johann Joachim Quantz che ne parla nella sua autobiografia (*Lebensbericht*, edito per la prima volta nell'*Historisch-kritische Beyträge* di Marpurg nel 1755): Quantz ricorda che arrivando a Roma, nel luglio 1724, aveva trovato il pubblico entusiasta per la nuova maniera di cantare introdotta da Vivaldi, poco tempo prima, con una delle sue opere. Questa innovazione consisterebbe nel cosiddetto ritmo «alla lombarda» (note puntate come le francesi *notes inégales*), che tuttavia era già stato adoperato da altri compositori ben prima di Vivaldi.³⁰ Questa caratteristica notazione ritmica era considerata nella prima metà del Settecento tipica dei compositori napoletani. Ma non era l'unica caratteristica «napoletana» che scopriamo nelle opere vivaldiane a Roma, a cominciare dall'*Ercole*. Come ha ben ricostruito Reinhard Strohm, intorno al 1723 sulle scene europee ed in particolare a Roma era tramontata un'epoca – con il ritiro di Alessandro Scarlatti e di Francesco Gasparini – e se ne era aperta un'altra, caratterizzata da una vera invasione di giovani e qualificati napoletani, capeggiati da Nicolò Porpora e Leonardo Vinci, attivi soprattutto nel teatro Alibert o Delle Dame.³¹ La chiamata di Vivaldi a Roma proprio nel 1723 sarebbe dunque una risposta ingegnosa dell'imprenditore-proprietario Federico Capranica per tamponare l'egemonia del teatro rivale: la ricezione dello stile nuovo dei napoletani nella musica di Vivaldi sarebbe dunque parte

²⁹ Su come era recepita la personalità distruttiva di Ercole cfr. gli studi di A. VIOLANTE, *Armi e armature di Heracles*, «Acme» XXXVI, 1983, pp. 189-202 e MARLENE RYZMAN, *Heracles' destructive Impulses: a Transgression of natural Laws*, «Revue belge de philologie», LXXI, 1993, pp. 69-79.

³⁰ STROHM, Introduzione all'edizione critica di ANTONIO VIVALDI. *Il Giustino* cit., p. 9.

³¹ Cfr. STROHM, *A context for «Griselda»*, pp. 111-112.



Annibale Carracci, *La morte di Ercole e altri studi* (per il camerino Farnese; circa 1599). Penna e inchiostro su carta beige. Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.

della strategia del suo datore di lavoro e, forse, anche la già ricordata rete di relazioni con l'aristocrazia cittadina. Se Vivaldi non si mostra poi così innovatore nel periodo romano inaugurato da *Ercole sul Termodonte*, prova una volta di più il suo innato talento di organizzatore e la sensibilità per i gusti del mercato.

Conclusioni

Se nella nostra ricostruzione sembra abbastanza chiara la genesi della partitura musicale dell'*Ercole* e la motivazione per la sua struttura a centone (di autoimprestiti, ma anche di suggestioni stilistiche altrui), resta da spiegare un elemento fondamentale finora del tutto ignorato dagli studiosi: perché l'opera di Vivaldi s'intitola *Ercole sul Termodonte*? È ormai provato che il libretto, pubblicato a Roma nel 1723 senza nome di autore, è con poche modifiche lo stesso utilizzato a Reggio Emilia nel 1718 col titolo ben più esplicito di *Le amazoni vinte da Ercole* attribuito ad Antonio Salvi.³² Abbia-

³² Si vedano il contributo specifico di Luigi Ferrara in questo volume (pp. 59-62), con riferimento alla corretta attribuzione a Salvi del libretto romano dell'*Ercole sul Termodonte* operata fin dal 1994 da Saverio Franchi in *Le impressioni sceniche*, ma stranamente sfuggita finora all'intera letteratura vivaldiana successiva.

mo già citato questo testo come una produzione forse creata a Firenze (nel 1715) e musicata per la prima volta da un compositore fiorentino, Orlandini. Nell'Italia del nord, a Firenze o Reggio Emilia, si potevano portare in scena, senza problemi, figure femminili rese pruriginose dalle volgarizzazioni dei miti antichi (la storia del seno scoperto era certamente più forte per il primo Settecento che per il Cinquecento abituato alle cortigiane). Nella città papale, invece, un titolo del genere non poteva essere assolutamente proposto. Qualcuno allora (Capranica con l'assistenza di Pietro Aldobrandini o dell'Ottoboni?) pensò bene di mutare il titolo dell'opera, eliminando del tutto l'accento alle amazzoni (evocate appena dal loro fiume Termidonte, giusto per spiegare di quale fatica si tratti) e sottolineando invece il ruolo di Ercole, nonostante nel libretto egli non risulti affatto il protagonista assoluto. Il rilievo sull'eroe, per tutto quel che abbiamo detto all'inizio di questo racconto, giocava sull'antica e radicata popolarità di Ercole a Roma e sulla sua persistente identificazione con l'allegoria cristiana della vittoria della fede sul male. Se volessimo esagerare le coincidenze, potremmo pensare che i colti mecenati coinvolti nell'impresa del Capranica volessero ricordare il ciclo delle fatiche di Ercole dipinto in Palazzo Venezia a fine Quattrocento per volontà di un cardinale veneziano in omaggio ad un papa e che valse a introdurre a Roma l'identificazione già nota a Venezia di Ercole come Salvatore. Vivaldi giungeva in Campidoglio come 'salvatore' della musica teatrale romana rispetto all'invasione dei napoletani? Le sue fatiche si interruppero alla terza (è solo una coincidenza che il libretto di *Ercole sul Termidonte* dichiara la vicenda tratta da «*Giustino nel Libro 2*» che è anche il titolo della terza opera romana di Vivaldi?) per una circostanza imprevedibile, la proibizione di allestire opere nell'anno santo 1725. Altri pericoli incombevano su Ercole-Vivaldi in quell'anno nella sua stessa città: i temuti rivali napoletani, Porpora e soprattutto Vinci, lasciarono anch'essi Roma per operare per la prima volta in Laguna, proprio nell'anno della morte di Scarlatti.³³ L'opera in Europa cambiava rapidamente e Vivaldi a Roma aveva partecipato pienamente a questa fase esaltante, non senza fatica.

³³ Cfr. REINHARD STROHM, *The Neapolitans in Venice*, in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274 (ristampato in *Dramma per musica*, cit., pp. 61-80). Sulle connessioni tra la *Partenope* di Sarro (e Vinci) allestita a Roma nel 1724 e la sua riproposta a Venezia nel 1725 col titolo mutato in *Rosmira fedele* dal solo Vinci, cfr. DINKO FABRIS, *Partenope in Opera*, in *Il trionfo d'Italia*, atti del convegno di Utrecht 2004 a cura di Reinhard Strohm, in corso di stampa.

Ercole sul Termodonte, commento critico

a cura di Fabio Biondi

L'*Ercole* vivaldiano torna alla luce, nella sua quasi totale integrità, grazie a due elementi fondamentali. Il primo è rappresentato dall'esistenza del libretto, integro ed autentico, della rappresentazione al Teatro Capranica di Roma (1723); il secondo elemento consiste nella preservazione quasi totale delle arie, rinvenute in diverse fonti, nelle biblioteche di Parigi (*F-Pc*), Münster (*D-MÜs*, oggi Kassel), Torino (*I-Tn*) ed altre, indispensabili per l'integrazione di numerose parti nel lavoro di analisi e ricostruzione.

Lo stato dei manoscritti appare però talvolta frammentario ed ha obbligato a un lavoro di integrazione, che verrà in dettaglio presentato di seguito.

PREMESSA

Si può affermare con una certa tranquillità che la prassi seguita da Antonio Vivaldi, in campo operistico, risulta oggi chiaramente accertata. Egli utilizzò, nelle rappresentazioni di suoi lavori geograficamente distanti, materiale composto in precedenza. Questa maniera di procedere è riscontrabile sia nella manipolazione dei testi originali, che nel materiale musicale e librettistico. Egli non soltanto costringeva, a volte, lo stesso poeta a cambiare i versi originali, ma talvolta inseriva anche egli stesso, direttamente, le nuove arie, senza curarsi minimamente del libretto (cancellando perciò il testo originale nei brani riutilizzati della partitura, e sostituendolo coi nuovi versi).

Per alcuni lavori, si possono ancora trovare le partiture che hanno 'ispirato' i 'prestiti' al *Prete rosso*. Nel caso dell'*Ercole sul Termodonte*, le opere alle quali Vivaldi attinge sono principalmente: *Arsilda, regina di Ponto* (Venezia 1716), *Tito Manlio* (Mantova 1719 e Roma 1720), *Armida al campo d'Egitto* (Venezia 1718), *La Candace* (Mantova 1720), *Orlando finto pazzo* (Venezia 1714), *Ottone in villa* (Vicenza 1713), *Il Teuzzone* (Mantova 1719), *Artabano, re de' Parti* (Venezia 1718), per un totale di otto arie 'parodiate', ovvero adattate grazie alla similitudine del testo. I numeri privi di commento nella descrizione che segue ci sono pervenuti in forma completa.

ATTO PRIMO

1 Sinfonia (*F-Pc*)

La Sinfonia dell'*Ercole* si trova a Parigi con le arie che, in forma completa, rappresentano il *corpus* globale del materiale relativo alla rappresentazione romana. Interessante notare che tale sinfonia risulta la stessa di *Arsilda*, dalla quale Vivaldi attingerà copiosamente per il nostro lavoro.

2 Coro «Oh figlia di Giove»

Questo coro viene definito «*schiera d'amazzoni con corni e cani da caccia*»; non esistendo la musica, ho sfruttato il materiale musicale del terzo movimento della sinfonia introduttiva per ag-

giungere una parte di due corni ed il coro femminile (soprani e contralti), atto a coprire questo importante scorcio iniziale. Il tessuto quasi essenzialmente armonico del coro e le parti omofone dei corni rappresentano un intervento volutamente non invasivo.

3 Aria di Antiope «Dea di Delo» (*D-MÜs*)

Quest'aria è pervenuta non orchestrata (una linea strumentale, canto, e basso) dal famoso e straordinario manoscritto di Münster *Arie del Capranica 1723*, che ha permesso la quasi totale ricostruzione del lavoro. La ricostruzione delle parti mancanti, di cui necessitava quest'arietta tripartita, è risultata meno complessa del previsto, trattandosi evidentemente della stessa musica del *Tito Manlio* («D'improvviso riede il riso»). Spesso Vivaldi orchestrava semplicemente a tre parti (violini primi e secondi unisoni, canto, e viole e bassi unisoni). Qui sono stati aggiunti agli archi, 2 corni e 2 oboi.

4 Duetto di Antiope e Martesia «Serenò il ciglio» (*I-Tn*)

Si tratta senza ombra di dubbio del duetto dell'*Arsilda* «Già il prato», qui proposto in forma di parodia. Nessun intervento è stato operato sull'originale strumentale (2 flauti, archi).

5 Aria di Antiope «Con aspetto lusinghiero» (*F-Pc*)

6 Aria di Martesia «Certo pensier» (*D-MÜs, I-Tn*)

Quest'aria è attestata da due fonti. In *D-MÜs* è orchestrata sia in modo sintetico (una linea strumentale, canto e basso), che completo, quello qui scelto, nella convinzione che si trattasse dell'originale dell'*Ercole* per Roma, come «Certo timor», nella *Candace*:

La Candace – Candace, 1.13

Certo timor ch'ho in petto
è un'aura, che volando,
parte, ritorna, e va.
E pur talor qual fronda
mi scuote, e mi circonda,
e vacillar mi fa.

Ercole sul Termodonte

Certo pensier ch'ho in petto,
è un'aura, che volando,
parte, ritorna, e va.
E quell'istesso oggetto,
che hà da fugir bramando
tema, e piacer mi da.

7 Suono di trombe

La mancanza della musica di questo interludio strumentale avrebbe suggerito al revisore la sua cancellazione, ma la sua particolare rilevanza drammaturgica (commenta lo sbarco delle navi d'Ercole sulle coste di Temiscira) e strutturale mi ha stimolato a una sua riscrittura, realizzata sulla base di materiale vivaldiano autentico (proveniente da concerti depositati presso la biblioteca di Dresda), in armonia con lo stile di brani simili, in altre opere del compositore (*Tito Manlio, Il Giustino*).

8 Aria di Ercole «Vedrà l'empia» (*D-MÜs*)

Quest'aria appartiene al genere classico vivaldiano del *tutti unisoni*, che ci ha consentito di lasciare sostanzialmente inalterata la scrittura sintetica a tre, raddoppiando i violini con due oboi nei *tutti*, e inglobando le viole nel tessuto dei bassi. La scelta deriva dall'identificarla come una parodia dell'aria «Vedrà Roma»:

Tito Manlio, Manlio, 1.13

Vedrà Roma e vedrà il Campidoglio
dall'alto suo soglio
quai grandi sfortune
il fato le adune
nell'aspra mia sorte.

Ercole sul Termodonte

Vedrà l'empia, vedrà, che qual soglio
domar so l'orgoglio
e abbatter su l'erba
ogn'alma superba
col braccio mio forte.

Parleranno mie ferite ai Romani
e i lidi più strani
vedran con orrore
cangiarsi il valore
in scure ed in morte.

Caderà, se non cede quell'armi,
se vuol contrastarmi
vedran con orrore
che indarno al valore
si oppone la sorte.

9 Aria di Alceste «Quella beltà» (D-MÜs)

Sappiamo dai documenti che Vivaldi si recò a Roma per le due stagioni del 1723-1724 non solo come compositore, ma anche come virtuoso; egli nutriva ugual passione per il violino e per la viola d'amore, e non si può escludere che viaggiasse spesso con i due strumenti. Dato il carattere così estatico e sognante di questo brano, dai toni patetici e malinconici, ho deciso di affidare la parte strumentale proprio alla viola d'amore, già impiegata in circostanze analoghe nel *Tito Manlio*, ipotizzando un'esibizione personale del maestro nell'esecuzione del suo lavoro.

10 Aria di Teseo «Occhio che il sol» (D-MÜs)

Anche nel caso di quest'aria straordinaria è stata indispensabile la ricostruzione delle parti di violini secondi e viole, poiché la sua struttura suggerisce un'interazione delle parti di natura ben più contrappuntistica rispetto alla maggior parte delle arie vivaldiane in genere; questo lavoro è stato possibile grazie al carattere prettamente dialogico del tema, che con il suo ritmo puntato invita costantemente a intercalare le frasi.

11 Aria di Orizia «A un cor generoso» (perduta)

12 Aria di Ippolita «Non saria» (I-Tn)

Si tratta di una parodia dell'aria «Tu sei dell'alma mia» dall'*Ottone in villa*. Come per il n. 5, la conferma viene dalla presenza della stessa in forma sintetica in D-MÜs.

13 Aria di Martesia «Un sguardo» (D-MÜs)

La struttura particolare di questa arietta, la grafia, e l'organico con cui ci è pervenuta (canto e basso continuo) mi hanno fatto ritenere che anche l'originale fosse in questa forma. Da alcuni manoscritti coevi alle stagioni dell'*Ercole*, si nota che sebbene la prassi fosse ormai al tramonto, l'aria accompagnata dal solo continuo veniva ancora impiegata, sebbene in rari casi, a in ambito romano.

14 Aria di Alceste «Sento con qual diletto» (F-PC)

Si tratta di una variante dell'aria «Nasce dai tuoi diletto», tratta da *Armida al campo d'Egitto*.

15 Aria di Telamone «Lascia di sospirar» (D-MÜs)

Quest'aria – presumibilmente la stessa depositata a Berlino e inserita nell'opera *Jason* di Georg Caspar Schürmann e ugualmente presente in versione per voce e basso continuo in D-MÜs – non si esegue nella presente edizione.

16 Abbattimento del ponte (strumentale)

Ho ritenuto di mantenere il brano per le stesse ragioni del precedente n. 6. Mi è sembrato estremamente pertinente il movimento di concerto vivaldiano RV 571 a cui ho aggiunto per l'occasione i timpani, così come suggerisce la didascalia del libretto («Segue l'abbattimento del ponte al suono di trombe, di timpani e tamburi»).

ATTO SECONDO

1 Aria di Ippolita «Onde chiare» (F-PC)

2 Aria di Antiope «Pur che appaghi»

Nella distribuzione dei *Soli*, per ogni personaggio ho ritenuto opportuno, sulla base del numero d'arie per ogni atto, destinare una sola aria al personaggio d'Antiope. A «Bel piacer» ho preferito «Pur che appaghi», sempre destinata a lei. L'aria si presentava in due versioni ma, data la sua tonalità (Fa maggiore) e il suo carattere prettamente eroico, ho preferito aggiungere due parti di corni che potessero così concorrere a porne in risalto l'affetto, in linea con l'altra aria di furore («Tender lacci», Telamone) che prevede i corni nella partitura originale.

3 Aria di Ippolita «Da due venti» (F-PC)

Si tratta di una variante dell'aria «Son due venti infesti», da *Orlando finto pazzo*.

4 Coro «Viva Orizia, viva»

Il coro è stato ricostruito sulla base del materiale relativo alla sinfonia RV 99, terzo movimento. L'intervento d'Orizia all'interno è stato invece abbandonato, in virtù della riapertura dell'aria perduta «Torno al campo», sempre dello stesso personaggio.

5 Aria di Orizia «Torno al campo»

Sfortunatamente le arie di questo personaggio, cantato nella prima romana dal castrato Giovanni Dreyer, sono perdute. Dato che, per l'importanza di questo ruolo femminile, non è immaginabile una presenza in scena senza un supporto minimo di due arie, gli ho destinato questa, originariamente perduta, adattando «Vibra il ferro», che sopravvive nella biblioteca di Berkeley, in una collezione d'arie del *Prete rosso* (alcune, a parte questa, sono riconducibili all'opera *Ipermetra*). Il testo si sposa, come metrica, e la musica come drammaturgia, in maniera straordinaria; elementi, questi, che hanno incoraggiato sensibilmente la scelta.

6 Aria di Antiope «Pur che appaghi»

Sostituita a «Bel piacer».

7 Aria di Ippolita «Si bel volto» (I-Tn)

Anche questa è attestata da due fonti, la prima in *D-MÜs*, l'altra, con i medesimi versi, nel manoscritto della *Candace*, qui adottata come testo. Nonostante tutte queste semplificazioni, va però detto che la versione di Münster risulta brevemente accorciata, rispetto all'omonima della *Candace*. Ho optato, quindi, per la brevità della lezione tedesca, ma con l'orchestrazione della seconda.

8 Aria di Teseo «Se ingrata fera»

Insolitamente, qui Vivaldi recupera un'aria originalmente composta non per un'opera, ma per una serenata: *Gloria ed Himeneo*. La grande similitudine dei due testi aumenta la certezza all'attribuzione dell'aria in prestito.

Gloria ed Himeneo – Air de Himeneo

Se ingrata nube
languire il sole
fa su nel cielo,
tosto fugata
splende più bello,
cui freddo gelo
indura l'onda,

Ercole sul Termodonte

Se ingrata fera
languire il fiore
fa sullo stelo,
all'alba spera
sorger più bello.
Se un freddo gelo
indura l'onda,

disciolta al fine
dall'empie brine
lambir la sponda
vedi il ruscello.

disciolto al fine
dall'empie brine
lambir la sponda
spera il ruscello.

9 Aria di Orizia «Se libertà mi rendi» (perduta)

10 Aria di Telamone «Tender lacci» (I-Tn)

Attestata in forma sintetica in *D-MÜs*, è però una copia dell'aria «Tender lacci» di *Armida al campo d'Egitto*, che risolve qualsiasi dubbio sull'orchestrazione. Sono stati aggiunti i timpani, come sostegno ai due corni dell'originale.

Armida al campo d'Egitto – Armida, III.8 *Ercole sul Termodonte*

Tender lacci tu volesti
al candor dell'onor mio
ma le reti sol tendesti
per tuo scorno, e per tuo danno.
Reo ministro, e amante ingrato,
troppo ingiusto il suo desio
provocò l'ira del fato,
e si fè di te tiranno.

Tender lacci egli pretese
al valor, e all'amor mio,
ma le reti solo ha tese
per suo scorno, e per suo danno.
Falso amico, infido amante,
dell'ingiusto suo desio
scorgerà, che il volo errante
è cagion in lui d'affanno.

11 Aria di Ercole «No: non dirai così» (F-PC)

12 Aria di Alceste «Io sembro appunto» (D-MÜs)

Quest'aria, originalmente composta per *L'Ottone in villa*, fu tra i cavalli di battaglia di Vivaldi, che la utilizzò più volte con lo stesso testo. Il manoscritto di Munster ci informa sulla collazione di tonalità ecc., ma risulta, anche questa volta, non orchestrata completamente; naturalmente le tante versioni esistenti hanno permesso una semplice operazione di completamento.

13 Aria di Martesia «Ei nel volto»

Quest'aria sopravvive, in una versione estremamente semplificata, solo nella lezione di Münster. Ciò ha reso evidentemente necessario un processo di ricostruzione più complesso: si è deciso di operare quella dei *Tutti* (mancanti se non per la parte del basso), sulla base degli *incipit* testuali; in seguito, si è proceduto alle parti cosiddette «complementari», violini secondi e bassi e, in terza fase, all'orchestrazione: raddoppio dei violini con parte d'oboi, e della voce con due flauti (si veda a proposito alcune pagine di *Tito Manlio*)

14 Aria di Teseo «Scorre il fiume» (F-PC)

ATTO TERZO

1 Aria di Telamone «Se provasti» (perduta)

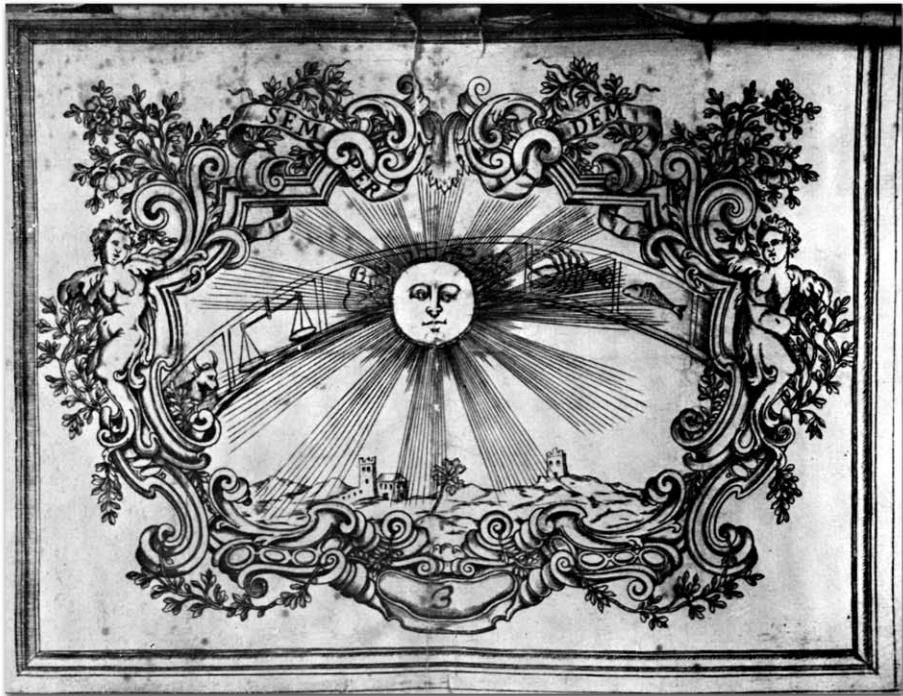
2 Aria di Ercole «Non fia della vittoria» (F-PC)

3 Aria di Teseo «Qual dispersa Tortorella» (D-MÜs)

Nonostante sia attestata, sia pure con orchestrazione sintetica, quest'aria, dato il numero cospicuo di *Soli* per Teseo, è stata tagliata, per non squilibrare la proporzione fra i diversi personaggi.

4 Aria di Alceste «Sol perché t'amo» (perduta)

5 Aria di Martesia «Se ben sente» (F-PC)



Biglietti dei teatri veneziani (verosimilmente per i palchi; seconda metà del Settecento). Venezia, Museo Correr.

6 Aria di Orizia «Caderò» (perduta)

L'aria non è pervenuta, così come il restante materiale di questo personaggio, ma, vista la sua necessità nello sviluppo della trama, per sostituirla degnamente ho trovato adatta un'aria conservata alla biblioteca di Skara e scritta originariamente per *Artabano, re dei Parti* (Venezia 1718), destinata originariamente per un altro castrato, Francesco Natali. L'edizione di Skara presenta una versione per tenore facilmente trasponibile per soprano.

7 Aria di Ippolita «Amato ben» (F-Pc)

Uno dei testi più utilizzati da Vivaldi per un'aria d'amore, si trova in svariate fonti manoscritte. Qui s'impiega l'originale destinato all'*Ercole*.

8 Aria di Teseo «Ti sento, sì ti sento» (D-MÜs, I-Tn)

Quest'aria, pervenutaci in ben sei differenti versioni, rappresenta, come nel caso di «Amato ben», un *hit* delle arie d'opera vivaldiane. La versione parziale di D-MÜs (solo voce e basso) è servita come base di riferimento, nonostante ci siano grandi equipollenze tra le varie lezioni. Sembra comunque che Vivaldi si sia ispirato, per la rappresentazione romana dell'*Ercole* a quella del *Teuzzone*.

9 Duetto di Alceste e Martesia «Spera bell'idol mio» (D-MÜs)

Denominata *aria a due*, si compone di una linea strumentale, di quella del canto e di quella del basso. Nella costruzione dell'orchestrazione, e data la notevole omofonia, tra le parti vocali (in esposizione e risposta) sono stati collocati essenzialmente oboi e violini unisoni e viola col basso, così come da vari esempi consimili e testuali del Vivaldi.

10 Aria di Antiope «Scenderò, volerò» (D-MÜs, I-Tn)

Attestata in D-MÜs per sola voce e basso continuo con introduzione strumentale, risulta essere una rielaborazione di «Anderò, volerò, griderò», da *Orlando finto pazzo*, ripresa anche nel *Teuzzone*.

Orlando finto pazzo – Origille, III.12

Anderò, volerò, griderò;
 su la Senna, sul Tebro, sul Reno,
 animando a battaglia, a vendetta
 ogni cuore, che vantì valor.
 Empio duol, che mi serpi nel seno,
 scaglia pur la fatale saetta
 a finir il mio acerbo dolor.

Ercole sul Termodonte

Scenderò, volerò, griderò,
 su le sponde di Stige, di Lete
 risvegliando, furori, e vendette
 di Megera, e d'Aletto nel cor.
 Rio destin, del mio sangue la sete
 sazia pur, che già Dite m'aspetta
 nuova furia del suo cieco orror.

11 Aria di Ercole «Coronatemi le chiome»

Per l'ultima delle arie della nostra edizione, ci si è ritrovati drammaticamente privi di risorse. Nessuna lezione vivaldiana ci ha consentito una possibile sostituzione, al punto che, quasi alla fine della lunga stesura di questa partitura, il personaggio principale, Ercole appunto, restava escluso da un'aria di commiato (senza contare il grave danno sotto l'aspetto della distribuzione delle arie). Il miracolo è invece apparso grazie a un'aria di quel confuso pasticcio del *Tito Manlio*, che Vivaldi condivise con altri compositori proprio a Roma (Teatro Pace, 1720). Tra i frammenti, vi è un brano (non appartenente al libretto del *Tito* e quindi forse composto, ma non utilizzato) che per carattere, vocalità e eroismo supplisce pienamente alla mancanza. L'apposizione dei due testi non è stata impresa del tutto facile ma il colore generale dà l'impressione di una scelta coerente.

12 Coro finale «Cintia e Giove»

Il coro finale del *Tito Manlio* (Roma 1720) dà voce alla conclusione di questo «Drama per musi-

ca». Vivaldi scrisse malvolentieri i cori finali per le opere rappresentate nel nord Italia. Il caso del *Giustino* (il titolo rappresentato dopo l'*Ercole*) dimostra una ricerca che spiega il dovere di scrivere queste pagine ad un pubblico dalle orecchie differenti. Il coro in questione, lungi dall'essere un brano di grande respiro, resta comunque una pagina già più 'dettagliata' dei suoi compagni veneziani. Interessante la presenza originale dei timpani nella partitura di questo brano.

I RECITATIVI

Tutto il materiale relativo ai recitativi è completamente andato perduto. Dato che non esiste alcun foglio originale relativo alla rappresentazione romana dell'*Ercole*, ciò non sorprende. La presenza delle arie di quest'opera, così sparse per le biblioteche europee, ci dà la traccia dell'immenso successo di questo lavoro e sarebbe stato delittuoso non attuare una ricostruzione completa della partitura, presentandola, quindi, non come una successione pura e semplice di arie, ma come un lavoro unitario.

Sappiamo molto bene come Vivaldi affrontasse la scrittura dei recitativi; e sappiamo quanto i compositori, in genere, fossero divisi sulla validità di una concentrazione degli stessi. In un'epoca in cui le opere dell'anno prima non servivano più alla distribuzione nazionale, non sorprende che tanta fatica sembrasse, in genere, sprecata. Tuttavia, lo stesso Vivaldi nel suo carteggio con il Marchese Bentivoglio (relativo al 1737), ci informa dell'importanza e della gelosia che nutriva per i suoi recitativi e, sorprendentemente, sull'atteggiamento di plauso che questi potevano suscitare presso il pubblico...

Questi elementi hanno generato in me il dubbio di come intervenire in relazione a questa lacuna. Dapprima, con uno spirito simile agli archeologi dell'Ottocento, ho cercato recitativi vivaldiani che potessero adattarsi al nostro libretto, ma la fatica è stata mal ricompensata... In alcuni brevi momenti, è stato possibile piegare il verso originale al nuovo, ma poi la domanda è stata: quale appartenenza deriva da un'appropriazione così differente? Alla fine, sono arrivato all'idea che conoscere i metodi compositivi e cercare di applicarli (con tutta la modestia ed il rispetto che si deve a Vivaldi) fosse la via più sciolta e lineare per arrivare alla conclusione di questa operazione.

Spero non mi si taccia di supponenza all'atto di questa riscrittura, ma si pensi che chi ama e conosce uno stile, forse saprà non dico riprodurlo, ma evocarlo con la stessa enfasi che gli permette di continuare ad amarlo.

(gennaio 2006-gennaio 2007)

Luigi Ferrara

Non Bussani, ma Salvi: per una corretta attribuzione del libretto dell'*Ercole sul Termodonte*

L'attribuzione del libretto dell'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi (Roma, Capranica, 1723) a Bussani è dovuta manifestamente alla perfetta omonimia con l'opera di Sartorio (appunto su libretto di Bussani), la cui prima ebbe luogo a Venezia, nel 1678. Senza neppure confrontare i testi, già il notevole divario delle liste dei personaggi poteva bastare, da solo, ad allertare gli studiosi; e la stessa scheda di Claudio Sartori, n. 9068, avverte: «diverso dai precedenti»;¹ ma, come spesso in questa materia accade, una volta insinuatosi, l'errore si è trasmesso inerzialmente. Viene naturalmente da chiedersi il perché della decisione di riesumare, al Capranica nel 1723, il vecchio titolo veneziano, non potendo certo ipotizzarsi una semplice 'svista' (un esame del libretto di Bussani persuade facilmente che non vi sono punti di contatto tra i due testi). A questa domanda offrono una plausibile risposta le considerazioni di Dinko Fabris in questo volume (pp. 49-50). Si tenga però presente che le 'amazzone' compaiono nel titolo *La caduta del regno dell'amazzone*, una «festa teatrale» (libretto di G. D. De Totis, musica di Bernardo Pasquini), rappresentata a Roma, Palazzo Colonna, 1690; e si può citare (ma il caso è meno significativo) anche *L'amazzone*, «favola regia» inclusa in *La scena reale* di Bartolomeo Tortoletti, 1645.²

Evidentissimo si presenta, invece, il collegamento col libretto di Antonio Salvi *Le amazzoni vinte da Ercole* (Reggio Emilia, Pubblico 1718), con musica di Giuseppe Orlandini: identico l'argomento, identiche le liste dei personaggi (il libretto reggino presenta un elenco di comparse, assente in quello romano) e largamente coincidenti le mutazioni sceniche.

Da un rapido confronto con diversi esemplari del libretto reggino (atto primo) risulta:³

- a. identica la condotta scenica, salvo i.12 (dove compare il solo Alceste, in luogo di Ercole e Alceste) e i.13 (il solo Telamone in luogo di Ercole e Telamone); in queste due scene viene riscritto anche il recitativo;

¹ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990, III, p. 46.

² Cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, pp. 622-623, e pp. 262-263.

³ Gli esemplari sono conservati nelle seguenti biblioteche: I-Bc, I-Bu, I-Mb, I-Pac, I-REm, I-Rn, I-Vgc (mu-tilo, rimane il solo atto primo).

LE AMAZONI
V I N T E
DA ERCOLE.
DRAMA PER MUSICA

Da rappresentarsi nel Teatro dell' Illustrissimo
 Pubblico di Reggio in occasione della
 Fiera l' Anno MDCCXVII.

Dedicato all' Altezza Serenissima

D I

RINALDO I.
 DUCA di Reggio, Modona,
 Mirandola &c.



In Reggio, per Ippolito Vedrotti 1718.
 Con Licenza de' Superiori .

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione de *Le Amazoni vinte da Ercole* di G. Orlandini. Fratta, Collezione Giorgio Fanan. Cantavano: Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina (Antiope), Eleonora Borosini (Ippolita), Diana Vico (Orizia), Francesca Cuzzoni (Martesia), Andrea Pacini (Ercole), Antonio Pasi (Teseo), Antonio Bernachi (*sic*; Alceste), Gaetano Mossi (Telamone); scene di Tommaso Bezzi. Si tratta del testo che, con modifiche, fu musicato da Vivaldi per il Capranica di Roma. Il poeta è Antonio Salvi (non menzionato), cui si devono anche i libretti vivaldiani di *Scanderbeg*, *Ipermestra*, *Ginevra*, *principessa di Scozia*.

- b. a parte i casi sopra segnalati, pressoché immutato il recitativo, tranne un ampliamento prima dell'aria in i.11, e una riduzione (con l'omissione dell'aria) nell'ultima;
- c. mutate le arie, tranne in i.2, i.4 (aria di Alceste), 6, 8 (con modifiche).

Un'occhiata agli altri due atti, pur rivelando, rispetto al primo, maggiori differenze, non modifica il giudizio quanto al collegamento dei due testi.

A titolo di curiosità, si segnala che l'unica altra occorrenza da me rintracciata di «Martesia» si trova nell'opera, anch'essa di argomento 'amazonico', *L'incostanza trionfante, ovvero Il Theseo*, Venezia, San Cassiano, 1658 (libretto di Francesco Piccoli, con modifiche; musica di P. A. Ziani). Si aggiunge infine una quisquilia testuale, colta al volo (potrebbero benissimo essercene altre): in i.7 la lezione «grado», piuttosto 'dura' («[...] al grado mio / della luce dell'or splende più chiaro / il bellicoso acciaro») è facilmente emendabile, ricorrendo al libretto per Orlandini, in «guardo». È vero che la lezione potrebbe forse essere legittimata intendendo «grado» come «gradimento»; ma avremmo in tal caso un'improbabile *lectio difficilior* rispetto al precedente libretto di Reggio.

Vale la pena di rilevare che il libretto reggino (dove Salvi non è menzionato)⁴ presenta, su di un quartino non numerato e aggiunto in fine, un'aria addizionale di Orizia e un'avvertenza non firmata:

Questo Drama è parto d'un felicissimo ingegno, ma non è egli in tutto, e per tutto tal, quale è uscito di mano al Poeta. Per accomodarsi al Teatro, ed a' Sigg. Virtuosi è convenuto variar qualche cosa, e particolarmente nell'Arie, alcune mutandone, ed alcune accrescendone. Quello, che perciò, s'è dovuto mutare, o accrescere, s'è fatto senza alterar punto la fina condotta del nobile Componimento; e con tutto quel rispetto, che professa alla celebre penna dell'ingegnossimo Autore chi per la lontananza di lui, e per la strettezza del tempo ci ha poste le mani.⁵

A proposito di questi cambiamenti, e tenendo presente che Allacci registra «*Amazzoni vinte da Ercole* [...] Firenze, 1715 [...] Poesia di Antonio Salvi»,⁶ si tengano presenti le considerazioni di R. Lamar Weaver-N. Wright Weaver.⁷

⁴ Circa l'attribuzione a Salvi del libretto erculeo musicato da Vivaldi – cioè del libretto reggino intonato da Orlandini cfr. FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 241-242 (il riferimento è esclusivamente rivolto al libretto di Reggio).

⁵ *Le amazzoni vinte da Ercole* / drama per musica / da rappresentarsi / nel Teatro dell'illustrissimo publico di Reggio / in occasione della Fiera l'anno 1718. Dedicato all'altezza serenissima di Rinaldo I. duca di Reggio, Modona [sic], Mirandola &c / [La musica è del sig. Giuseppe Orlandini], In Reggio, Per Ippolito Vedrotti, 1718. Ho potuto esaminare una copia fornitami dalla premurosa cortesia di Giorgio Fanan.

⁶ *Drammaturgia di Liono Allacci, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, in Venezia MDCCLV. Presso Giambattista Pasquali, col. 45.

⁷ «The entry is found only in Allacci [...] The only surviving libretto of this opera is published in Reggio by Vedrotti in 1718 [...] Since the libretto speaks of the usual accommodations [...] giving in justifications the distance of the author [...] the opera must have been performed previous to the performance in Reggio. This would seem to be the first performance. However, without a full title it is not possible to be sure whether the performance took place in Florence or Livorno since the librettos of Livorno are commonly published in Florence» (ROBERT LAMAR WEAVER-NORMA WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, Inc, 1978, p. 228).

Infine va rilevato che Saverio Franchi aveva già attribuito correttamente la paternità del libretto romano a Salvi («Melodramma su libretto adespota [con riferimento all'*Ercole* del Capranica] ma di Antonio Salvi»),⁸ tornando più tardi sull'argomento in modo più esteso:

L'opera, con il titolo originale *Le amazzoni vinte da Ercole*, era stata rappresentata a Reggio Emilia per la fiera di Giugno del 1718 con musica di Orlandini. I continuatori dell'Allacci segnalano invece una edizione fiorentina del libretto datata 1715, notizia raccolta da Robert e Norma Weaver (*A Chronology ...*). La confuta Francesco Giuntini (p. 70 n. 74) in base all'elenco delle opere di Salvi contenuto nel necrologio del medico-poeta, scritto dal figlio Giovanni Claudio Salvi e pubblicato nel 1724 sul «Giornale de' letterati d'Italia». Dubbi in un senso o nell'altro sono sollevati da altri particolari (l'irreperibile edizione fiorentina è data dai continuatori dell'Allacci senza indicazione di stampatore, Salvi sicuramente non era presente a Reggio per la rappresentazione del 1718, anzi in quel libretto un avviso al lettore segnala modifiche apportate al testo originale) e la questione merita ulteriori indagini. Forse Salvi aveva scritto quel libretto fin dal 1715 a Firenze, dove viveva, per una rappresentazione poi non tenutasi, e lo fornì tre anni dopo al teatro di Reggio, per la musica di un compositore (Orlandini) con il quale aveva collaborato più volte, verosimilmente in rapporti di buona amicizia.⁹

Altri studiosi hanno accolto in seguito la proposta di Franchi:¹⁰ a essi sta per aggiungersi la voce autorevole di Reinhard Strohm, che attribuisce, formulando esaurienti considerazioni in proposito, il libretto a Salvi.¹¹

⁸ SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, p. 56, n. 70.

⁹ Id., *Drammaturgia romana. II (1701-1750). Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 190 e n. 306 [sub anno 1723].

¹⁰ Segnaliamo almeno GIANCARLO ROSTIROLLA (*Il «Mondo nuovo» musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano, Skira, 2001, p. 301) e la tesi di dottorato di ANDREA GARAVAGLIA (*Il mito delle Amazzoni nell'opera italiana tra Sei e Settecento*, Università di Pavia, a.a. 2005-2006, pp. 85-86).

¹¹ REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione nella serie «Quaderni Vivaldiani», vol. 13, pp. 320-333. Ringraziamo l'autore per aver segnalato la sua indagine, in corso di stampa, che converge, per sua via, con la tesi esposta in queste pagine.

Carlo Vitali

Bajazet o Tamerlano?

La politica a teatro, ovvero la Serenissima tra due fuochi

Non posso negare che non abbia patita dell'agitazione l'animo mio quando con la discesa in Italia dell'estere armate dovei presagirmi che la loro comparsa fosse per produrre una considerevole penuria de grani [...] la fatale disgratia [...] dell'infelicità del raccolto [...] produsse straordinaria alterazione de prezzi, quali si mantenero molto più con nottabile danno di quella povera gente, che per il passaggio dell'armate stesse nel territorio.

Guerra, carestia e inflazione: così Antonio Grimani, capitano e vice-podestà di Verona, riassumeva nella sua sconsolata relazione al Senato veneto le condizioni prevalenti durante il triennio scarso del suo governorato, dal 1734 al 1736. La guerra era quella di successione polacca, combattuta dalla coalizione gallo-sardo-spagnola contro l'Impero nelle pianure del Po e nel regno di Napoli. Per celebrare la vittorietà di Quistello (15 settembre 1734; quattrocento franco-piemontesi ammazzati dall'armata imperiale), il musicofilo Carlo VI d'Asburgo fa dirigere al suo *Vizekapellmeister* veneziano Antonio Caldara un sontuoso *Te Deum* a due cori; quello stesso che, sotto la bacchetta di Riccardo Muti, avrebbe risuonato alla Fenice per la cerimonia di riapertura la sera del 14 dicembre 2003.

Stretta fra il lungo confine con l'Impero, che corre dal Trentino alla Dalmazia, e il ben fortificato cuneo di Mantova – fino al 1735 governato per conto di Vienna da un mecenate di Vivaldi, il principe Philipp di Hessen Darmstadt – la Serenissima mostra di credere nella tradizionale alleanza antiturca con l'Asburgo, fidandosi in apparenza assai meno dell'aggressiva coalizione borbonica. Conserva comunque una formale neutralità, anche se sul piano pratico deve concedere agl'imperiali i gravosi diritti di transito, acquartieramento e rifornimento logistico, che vanno a incidere pesantemente sulla situazione delle sue regioni di frontiera. In particolare, Verona e il suo territorio si ritrovano a far parte delle immediate retrovie del conflitto. Non per questo gli Accademici filarmonici rinunciano ad allestire le consuete stagioni d'opera per il carnevale; ma che nell'ottobre del 1734 il conte Rambaldo Rambaldi, «fabbriciere» del teatro oltre che «provveditore di comune» e «ispettore del mercato», debba interrompere i suoi carteggi con musicisti e virtuosi per correre a conferire con il feldmaresciallo Königsegg, comandante in capo delle armate imperiali nel Nord Italia, la dice lunga sullo stato di nervosismo regnante in città.¹

¹ CARLO VITALI, *Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli: nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona*, «Informazioni e studi vivaldiani», 10, 1989, pp. 25-56.

Prevedibilmente, gli stessi soggetti delle opere da rappresentarsi e le dediche apposte sui libretti rispecchiano le preoccupazioni del momento. La politica a teatro è infatti una costante di lungo periodo del costume veneziano, anche se non sempre è dato coglierne le tracce con tanta esemplare evidenza. *Il Tamerlano*, prima opera della stagione, porta una dedica firmata da Vivaldi e indirizzata a Isabella Correr Pisani, dove si parla con gran rispetto del di lei «gran Zio, dalla mirabil condotta del quale riconoscono questi Stati la lor quiete e sicurezza». Il gentiluomo in questione era infatti Carlo Pisani, «generale straordinario della Repubblica per la custodia dei confini». Un avvenimento esterno e imprevedibile giunge nel frattempo a sottolineare ulteriormente il rumore di sciabole: il 5 gennaio del 1735, a recite del *Tamerlano* forse già iniziate, muore il vecchio doge Carlo Ruzzini e dodici giorni dopo viene eletto a suo successore Alvise Pisani. Quando l'annuncio giunge a Verona, il fratello del nuovo doge, proprio lo stesso Carlo Pisani, indice allegrezze, distribuzioni di denaro e viveri al popolo e alla guarnigione, nonché una festa da ballo per la nobiltà al Teatro filarmonico.

Anche la *première* vivaldiana concorre così ad un'ostentazione tanto spettacolare di lealismo marciano messa in scena dalla buona società veronese: *Tamerlano* è infatti un vecchio libretto di Agostino Piovene molte volte riciclato fin dal 1711,² che rappresenta l'ultimo esito di un'immagine tradizionale del pericolo turco, ma – come ha ben visto Giovanni Morelli³ – ridotta alla stanca ritualità di uno spauracchio che dopo la pace di Passarowitz non fa più veramente paura a nessuno, anche se nel 1738, grazie all'alleanza francese, l'Ottomano potrà tornare per un momento a farsi minaccioso e contrattaccare nei Balcani riprendendosi la Serbia e la Valacchia. Al barbaro turco Bajazet, sadicamente brutalizzato dalla superbarbarie del mongolo Tamerlano, finiscono per andare le simpatie dello spettatore, inaugurando un filone che culminerà entro un secolo con le figure – talora magnanime, talaltra francamente ridicole, ma sempre venate di patetico in quanto perdenti designati – del mozartiano Selim o dei due pascià rossiniani. Di questa potenziale ambivalenza emotiva verso i due protagonisti testimonia l'oscillazione del titolo: *Bajazet* nella partitura manoscritta, *Il Tamerlano* nel libretto a stampa; circa la scelta definitiva si potrebbero sospettare riguardi diplomatici del compositore nei confronti dell'interprete di quest'ultimo ruolo, Maria Maddalena Pieri (cfr. *infra*, par. 3).

Invece la seconda opera, l'*Adelaide*, si basa su un altro vecchio libretto di Antonio Salvi, che trasfigurava in direzione filo-imperiale le vicende storiche connesse alla caduta dell'ultimo regno d'Italia, travolto fra il 945 e il 963 nelle guerre tra Berengario II di Spoleto, Lotario di Provenza e Ottone I di Germania. Una consuetudine secolare, culminata nell'epoca d'oro della signoria scaligera, faceva di Verona la cerniera politico-commerciale fra l'Impero germanico e le terre venete. O magari sarebbe più esatto par-

² Fra le intonazioni più degne di nota: Francesco Gasparini (1711), Händel (1724), Porpora (1730), Jommelli (1754). Un inventario esaustivo si trova in Anna LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI, MARIA GRAZIA PENZA, *Il pasticcio «Bajazet»: la 'favola' del Gran Tamerlano nella messinscena di Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 185-272; saggio fondamentale per la comprensione della materia qui trattata.

³ GIOVANNI MORELLI, *Povero Bajazetto. Osservazioni su alcuni aspetti dell'abbattimento tematico della 'paura del turco' nell'opera veneziana del Sei-Settecento*, in *Venezia e i Turchi*, Milano, Electa, 1985, pp. 280-293.

lare, per questa fase storica, di una «crisi di identità che travagliava il patriziato veronese spinto da frustrazioni e inquietudini verso simpatie monarchiche e imperiali». ⁴ Di tale tendenza delle *élites* di terraferma a bordeggiare verso la sponda imperiale, o a vagheggiare l'utopia pan-italiana nella speranza di rinegoziare con la «Serenissima Dominante» le condizioni della propria sudditanza in una sorta di riforma costituzionale federale, l'*Adelaide* può rappresentare un sintomo e un manifesto. Non sembra fortuita la consonanza quasi letterale fra la sorprendente dedica 'patriottica' del libretto, firmata dallo stesso Vivaldi, e gli umori frondisti del *Consiglio politico* alla Repubblica Veneta, redatto nel 1736 dal patrizio veronese Scipione Maffei ma rimasto prudentemente inedito per un sessantennio. Così Vivaldi:

discacciati gli ultimi italiani Re, ricadde la misera Italia, per non più liberarsene, sotto giogo straniero; a tale sciagura solo dà qualche compenso l'inclita Veneta Repubblica, in cui dal suo nascimento fino a' nostri giorni l'Italiana libertà si conserva.⁵

Echeggiato da Maffei:

Rinunciando gli Italiani alla gloria dell'armi, quando non ebbero più modo d'usarle, se non come servi, e per beneficio altrui [...] Ma vedrassi nel nostro stato rivivere le antiche idee, quando dalla partecipazione della repubblica saranno risuscitate.⁶

Fra parentesi il dedicatario dell'*Adelaide* è proprio il già citato vice-podestà Antonio Grimani – col che il cerchio dei riferimenti si chiude con geometrica perfezione. Vivaldi vede in lui non solo il coscienzioso amministratore della cosa pubblica, ma anche il patriota amante della sua 'nazione': nell'immediato la Repubblica di San Marco, ma in prospettiva addirittura l'Italia dei letterati e degli umanisti, erede del mito di Roma. Di idee consimili s'era già ammantata una generazione prima, la vigorosa azione politica dell'*enfant prodige* (e anche abbastanza *prodigue*) di casa Grimani, quel cardinal Vincenzo che fin da quando era soltanto abate alternava le fatiche della diplomazia all'oculata gestione dei due teatri posseduti a Venezia dalla sua nobile famiglia.

Vivaldi a Verona: strategia di un rientro

Nella stagione del 1731-1732, chiamando Vivaldi ad inaugurare il loro teatro con *La fida ninfa*, gli Accademici filarmonici di Verona sono probabilmente convinti di aver compiuto una scelta di ripiego. Tramontata in malo modo la candidatura di Giuseppe Maria Orlandini, che due anni prima aveva cominciato a musicare il libretto «esem-

⁴ GIAN PAOLO MARCHI, *Un italiano in Europa: Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1992, p. 159.

⁵ *L'Adelaide, dramma per musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro dell'Accademia Filarmonica nel carnevale dell'anno 1735. Dedicato a sua eccellenza il signor Antonio Grimani [...]* [La musica è del sig. Antonio Vivaldi], In Verona, Per Jacopo Vallarsi [1734], p. 3.

⁶ *Consiglio politico finora inedito presentato al governo veneto nell'anno 1736 dal marchese Scipione Maffei. Diviso in tre parti*, in Venetia, dalla stamperia Palese, 1797; lo si legga nell'edizione moderna curata da Luigi Messedaglia (Verona, 1955), p. 137.

plare» del marchese Maffei, ma poi si era ritirato in buon ordine di fronte al divieto di rappresentazione partito direttamente dagli Inquisitori di Stato, i compositori in quel momento più quotati sulla piazza veneziana sono ormai altri: il piacentino Geminiano Giacomelli, il napoletano Nicola Porpora e il suo presunto allievo tedesco, Johann Adolf Hasse detto «il Sassone». I loro nomi ricorrono nei carteggi dei nobili dilettanti di teatro che con protezioni e finanziamenti influenzano la formazione dei cartelloni; sono loro i primi motori di quella rivoluzione del gusto melodrammatico che si concretizza da un lato nell'adozione sempre più esclusiva dei libretti metastasiani, e dall'altro nella promozione di un nuovo stile di canto, legato a mitiche figure di virtuosi dalla grande estensione e dalla tecnica vocale sofisticatissima: la generazione di Farinelli e di Carestini, della Cuzzoni e della Bordoni. L'anno della grande svolta è appunto il 1730 col trionfo veneziano dell'*Artaserse* di Hasse,⁷ che d'improvviso fa parere sorpassati i maestri della scuola locale: «tutti gli altri veri venetiani non vagliono un soldo»,⁸ come scrive nel febbraio del 1731 il conte bolognese Alessandro Pepoli, esule a Venezia per sospetto di tentato uxoricidio, al fratello Sicinio, che da alcuni anni ha assunto la protezione di Farinelli.⁹

Sicché anche a Verona – dopo il successo di stima ottenuto dalla pastorale maffeiana grazie all'influente *lobby* degli aristocratici intellettuali e riformatori (persino Benedetto Marcello si sarebbe offerto, secondo la testimonianza di un altro membro della consorterìa, Giulio Cesare Becelli, di staccare la lira dal chiodo per mettere in musica *La fida ninfa*) – il gusto di moda trionfa senza contrasto, pur con gli adattamenti resi necessari da un bilancio più modesto rispetto a quello dei grandi teatri della Dominante:

stagione	opera	libretto	musica
1732	<i>Gianguir</i>	Zeno	Giacomelli
1733	<i>Demetrio</i>	Metastasio	Hasse
1734	<i>Artaserse</i>	Metastasio	Hasse
	<i>Lucio Papirio dittatore</i>	Zeno	Giacomelli
	<i>Arsace</i>	Salvi	Orlandini

Passeranno dunque tre carnevali prima che Vivaldi ritorni a comparire sulla scena del Filarmonico, ma questa volta nella veste meno sperimentale e più commerciale

⁷ Cfr. ELVIDIO SURIAN, *Metastasio, i nuovi cantanti e il nuovo stile: verso il classicismo. Osservazioni sull'«Artaserse» di Hasse*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olshki, 1988, pp. 341-362.

⁸ «La sua [di Orlandini] Musica, ora che non v'è più, da tutti viene desiderata; e questo Paese [Venezia] infine è matto affatto. In Venezia di compositori buoni, non v'è altro, che il Porpora, et il Marito di Faustina [Hasse], che veramente a Milano, fece al mio tempo un Capo d'opera [*L'Arminio*]. Tutti gli altri veri venetiani, non vagliono un soldo. Non essendovi più l'opera à Piacenza, v'è ancora Il Famoso Giacomeli [Giacomelli]» (cfr. CARLO VITALI, *I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza*, «Informazioni e studi vivaldiani», 12, 1991, pp. 14-33).

⁹ CARLO VITALI, *Da «schiaivottello» a «fedele amico»: lettere (1731-1749) di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli*, «Nuova rivista musicale italiana», gennaio-marzo 1992, pp. 1-36; e CARLO BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, a cura di Carlo Vitali e Francesca Boris, Palermo, Sellerio, 2000.



Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Caricatura di Geminiano Giacomelli («Signor Jacomelli compositor di musica il quale compose la seconda opera [Achille in Aulide] al Teatro di Argentina di febbraio 1739»). Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Roma, Biblioteca Vaticana (cfr. ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo»* cit. p. 192). Giacomelli (1692-1740) è uno dei musicisti di cui si avvalse Vivaldi per *Il Tamerlano* al Filarmonico di Verona, 1735.

d'impresario-compositore, con totale controllo della stagione. Il segreto della sua risurrezione sta quasi certamente nella sua consueta formula produttiva a basso costo, quella che anche più avanti farà cercare la sua collaborazione ad impresari e protettori per altro verso inclini a più aggiornate scelte di stile. Valga per tutti l'esempio del marchese Guido Bentivoglio, che nel suo carteggio con Sicinio Pepoli tesse le lodi di Leonardo Leo e del solito Hasse, ma poi, al dunque, ingaggia Vivaldi per le stagioni ferraresi da lui patrocinate.¹⁰ D'altro canto il *Prete rosso* sa capire benissimo che aria tira, e per questa sua *rentrée* si sforza, nei limiti del possibile, di assecondare le esigenze di committenti e pubblico offrendo loro per lo spettacolo d'apertura (*Il Tamerlano*), la duplice esca di un soggetto e di una partitura non del tutto originali, ma aggiornati spregiudicatamente ai tempi nuovi. È quel tipo di operazione che, con ironica metafora gastronomica, già i contemporanei definivano «pasticcio», mentre Vivaldi – lo sappiamo dalla sua corrispondenza – preferiva usare un delicato eufemismo come «opera [...] in parte d'altre teste».¹¹ Anche la scelta del *cast*, variabile non secondaria in questo tipo d'operazione, merita di venir considerata in qualche dettaglio. Così infatti l'impresario Vivaldi si autopromuove nella dedica, sorvolando del tutto, qui come nei titoli di testa, sul proprio ruolo di compositore: «porre in Iscena nel famoso Teatro di questa insigne Città [...] un Drama Musicale, il quale lodatissimo per se stesso, spero ora sia per ricevere maggior pregio da' Virtuosi, che lo devono rappresentare».

Il cast del 1735, fra economia e rinnovamento

TAMERLANO: Maria Maddalena Pieri detta «La Polpetta» («virtuosa di Sua Altezza Serenissima il Signor Duca di Modena»).

Contralto fiorentino già ben stagionato: intorno alla cinquantina. Il diarista fiorentino Nicolò Susier la dice morta il 2 gennaio del 1753 a settant'anni di età; anche nel caso abbia esagerato, si deve rilevare come la sua carriera pubblica sia cominciata insolitamente tardi (non si conoscono rappresentazioni prima del 1720). Figura-chiave della sua carriera alquanto anomala è il marchese Luca Casimiro degli Albizzi, suo non disinteressato protettore nonché dispotico organizzatore del Teatro alla Pergola, che in quest'ultima qualità lavorò efficacemente per procurarle scritture prestigiose: ad esempio a Napoli nel 1722-1723, in compagnia con Faustina Bordoni e al San Giovanni

¹⁰ Questo ad esempio il suo giudizio su Hasse, espresso fin dal 1733: «oltre ad esser il miglior compositore di Musica, che abbiamo presentemente, è un ottimo, e proprissimo Uomo; io ve lo raccomando quanto mai so, e posso, e crediatemi, ch'egli merita la specialissima vostra assistenza». Ma tre anni più tardi anche Hasse deve cedere la palma del primato nella valutazione del nobiluomo ferrarese: «per quello riguarda il Mastro di Capella mi vien detto che possiate pensare a Leo di Napoli, ed io posso dirvi sopra di questo, che oggidi a mio gusto non vi è in Italia chi componga meglio di lui, essendo secondo me più vago, e di Fantasia più nuova del Sassone». Consigli puntualmente seguiti in entrambi i casi dal conte-impresario bolognese; ciononostante proprio in quei mesi il Bentivoglio inaugurava, tramite l'impresario Bollani, la sua collaborazione operistica con Vivaldi – ma, dobbiamo supporre, con riserva e *faute de mieux* (cfr. VITALI, *I fratelli Pepoli* cit.).

¹¹ Lettera di Vivaldi a Guido Bentivoglio, Verona 3 maggio 1737: «Simile Opera composta però in parte d'altre teste, crederci potesse avere un sommo compatimento in Ferrara» (si parla del *Catone in Utica*).

Grisostomo di Venezia nel 1729-1730, con Farinelli. Con Vivaldi, il Marchese Albizzi avviò negli anni fra il 1727 e il 1739 un complesso rapporto di collaborazione imprenditoriale basato su commissioni di opere, nonché segnalazioni di cantanti, ballerini, scenografi, sarti..., nel quale le rispettive protette Maria Maddalena Pieri e Anna Girò fungevano da pedine di scambio, non senza reciproche incomprensioni ed attriti, ma tutto sommato in un meccanismo abbastanza funzionante che vide le due primedonne collaborare nel *cast* di non meno di sei opere del *Prete rosso*.¹² In ogni caso alla Pieri non dovevano far difetto le doti di autorevolezza vocale e grande presenza scenica, assai adatta ai ruoli *en travesti*: in una lettera dell'ottobre 1730 perfino Händel parla di lei come di una cantante scritturabile per il suo teatro di Londra «en cas que nous eussions eu absolument besoin d'une autre femme qui acte en homme». ¹³ Le sue arie rivelano uno stile di canto veemente e di forza non dissimile da quello di Anna Girò, con la quale in effetti condivise sei su sette delle sue interpretazioni vivaldiane in una sorta di collaborazione-rivalità. Possiamo star sicuri che il ruolo del tracotante barbaro Tamerlano le si sarà adattato a perfezione.

BAJAZET: Marc'Antonio Mareschi.

Tenore-baritono veneziano, probabilmente sulla trentina. Dopo gli esordi sul finire degli anni Venti, si trasferisce a Breslavia nella Slesia, regione di frontiera dell'impero asburgico, culturalmente mezzo polacca e mezzo tedesca ma dotata di un teatro italiano fondato nel 1725 da Daniel Gottlob Treu, un allievo tedesco di Vivaldi. A Breslavia canta fra il 1730 e il 1732 in opere del veneziano Antonio Bioni; al Sant'Angelo di Venezia inaugura nel 1734 la sua breve collaborazione con Vivaldi, destinata a durare soltanto due stagioni, cantando la parte di Clistene nell'*Olimpiade*. Nella stagione veronese del 1735 sarà anche Everardo nell'*Adelaide*. La sua carriera continuerà fino alla metà degli anni Sessanta sia nel Nord Italia (Modena, Venezia, Verona) sia in Germania; dapprima nelle tipiche parti eroiche di padre nobile, re, condottiero, poi, a partire dal 1748-1749, prevalentemente come baritono o basso buffo.

ASTERIA: Anna Girò.

Il mezzosoprano mantovano d'origine francese Anna Girò o Giraud ha venticinque anni o poco più. In carriera dal 1723, diviene quasi subito (1724 o 1725) allieva di Vivaldi, che la fa debuttare in una propria opera nell'autunno del 1726 al Teatro Sant'Angelo di Venezia. Da quel momento ella diviene la sua interprete preferita, segretaria, infermiera e accompagnatrice nei suoi numerosi viaggi fino all'ultimo e fatale, quello verso Vienna, in una comunanza di vita e d'arte che darà origine a numerosi pettegolezzi moralistici, probabilmente infondati. Le sue caratteristiche d'interprete si possono desumere, oltre che dalla molte partiture dedicatele da Vivaldi, dal noto racconto

¹² Altri suoi ruoli vivaldiani: Dorilla nella *Dorilla in Tempe* (Venezia 1726); Farnace nel *Farnace* (Venezia 1726; idem a Mantova 1732 e a Firenze 1733); Nino nella *Semiramide* (Mantova 1732); Ottone nell'*Adelaide* (Verona 1735).

¹³ SESTO FASSINI, *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Torino, Bocca, 1914, p. 88.

dei *Mémoires* di Goldoni: più propensa ad uno stile *parlante*, appassionato e drammaticamente veemente, che non alla pura cantabilità – e forse provvista di una voce piccola – doveva comunque essere in possesso di notevoli doti d'agilità e coloratura. Nel *Bajazet-Tamerlano*, l'aria «Stringi le mie catene» (II.3) sembra tagliata su misura per i suoi mezzi. A Verona aveva debuttato già l'anno precedente, senza Vivaldi, come prima donna nel *Lucio Papirio* di Giacomelli e nell'*Arsace* di Orlandini.

ANDRONICO: Pietro Morigi («virtuoso di Sua Altezza Serenissima il Signor Principe Filippo Langravio d'Assia Darmstadt»).

Soprano acuto di formazione 'moderna', era nato nel gennaio del 1710 a Roccacontrada (oggi Arcevia), non lontano da Pesaro. Nel momento in esame aveva già al suo attivo quattordici apparizioni teatrali; la successiva carriera gli aprirà vasti orizzonti europei, portandolo dapprima a Pietroburgo e poi a Londra, dove sarà attivo fino agli anni Settanta. La scrittura per la stagione del 1735 gli giunse grazie ai buoni uffici congiunti dei due citati impresari-conti: il veronese Rambaldi e il bolognese Sicinio Pepoli, che in questa occasione si confermò una volta di più nel suo ruolo di *talentscout* e propugnatore del nuovo gusto operistico. Nel carteggio Pepoli presso l'Archivio di Stato di Bologna, si conserva fra l'altro una copia del contratto spedito da Vivaldi a Morigi, che prevedeva l'onorario non vertiginoso di settecento ducati per entrambe le opere, *Tamerlano* e *Adelaide*.¹⁴ Prima d'allora era già comparso a Verona nella stagione tutta hassiana del 1733, sempre in ruoli di comprimario. Fors'anche per la sua connessione con l'antivivaldiana famiglia Pepoli, l'incontro di Morigi col *Prete rosso* non ebbe alcun seguito ulteriore; pare invece che egli si specializzasse nella diffusione del repertorio di Hasse, in uno sforzo malcelato di porsi come surrogato dei grandi divi della prima metà del secolo. Una sorta di 'Farinelli dei poveri', come si conferma dall'analisi delle arie da lui cantate nel *Bajazet-Tamerlano*.

IRENE: Margherita Giacomazzi.

Giovane esordiente men che ventenne la veneziana Margherita Giacomazzi, alla quale il debutto veronese portò fortuna proiettandola in pochi mesi sulle scene più prestigiose di Venezia (San Giovanni Grisostomo) e Napoli (San Bartolomeo), in ruoli sia femminili sia maschili, e sovente di protagonista. La seconda parte della sua carriera, protrattasi dal 1745 fino al 1769, alterna presenze nel circuito lombardo e veneto minore con ripetute puntate oltralpe (Graz, Dresda e Londra). Il totale delle sue interpretazioni vivaldiane assomma a sei fra il 1735 e il 1738, ponendola così nel numero dei cantanti favoriti dal *Prete rosso* entro l'ultimo periodo della sua attività di compositore-impresario.¹⁵ Il profilo interpretativo della Giacomazzi è sicuramente quello di un soprano di formazione 'moderna', come dimostrano gli autori da lei frequentati negli anni '30-'40: ad esempio Giacomelli, Porpora, Vinci e Hasse. Nel *Bajazet-Tamerlano* è

¹⁴ Pubblicato in VITALI, *Vivaldi e il conte bolognese* cit.

¹⁵ Questi gli altri suoi ruoli vivaldiani: Matilde nell'*Adelaide* (Verona 1735); Costanza in *Griselda* (Venezia 1735); Emireno in *Armida al campo d'Egitto*, e Epitide nell'*Oracolo in Messenia* e *Arsace* in *Rosmira* (ivi 1738).



Rosalba Carriera (1675-1757), ritratto di Faustina Bordoni. Pastello su carta. Venezia, Museo di Ca' Rezzonico. La celebre Faustina Bordoni Hasse (1693-1781) impersonò Irene nel *Bajazet* di Gasparini (Reggio, 1719).

significativa la sua appropriazione di un cavallo di battaglia del Farinelli: «Qual guerriero in campo armato» dall'*Idaspe* di Riccardo Broschi; aria di sdegno e di bravura, irata di salti di registro estesi per oltre due ottave con lunghissimi vocalizzi di semicrome.¹⁶

IDASPE: Giovanni Manzoli detto «Succianòccioli».

Praticamente esordiente è anche il soprano fiorentino titolare della partecina di «ultimo uomo», che fino a quel momento aveva ricoperto soltanto ruoli minimi di quasi-comparsa buffa nella città natale durante le stagioni del 1731 e 1732. La data della sua nascita è incerta, ma sarà ragionevole fissarla intorno al 1720: avrà dunque avuto una quindicina d'anni, un'età a quell'epoca non insolita per i debuttanti. Nel 1736 approda pure lui a Napoli, dove inizierà a costruire una carriera fra le più lunghe e brillanti del secolo: quasi un quarantennio di trionfi da Roma a Vienna, da Madrid (invitato da Farinelli) a Londra, culminata nelle onorevoli menzioni ricevute da Charles Burney e da Mozart. Nel suo caso Vivaldi dovette intuire almeno all'ingrosso quale esplosivo materiale gli fosse capitato fra le mani: lo provano due delle sue tre arie, già molte per il suo rango: «Nasce rosa lusinghiera» (I.2), un delicato *Andante* contrassegnato da un accompagnamento contenuto («*Sempre piano*») e la ben più vigorosa «Anch' il mar par che sommerga» (II.2) costellata di spettacolari e pressoché ininterrotti passaggi di agilità.

La nobile arte del pasticcio operistico, in teoria e in pratica

Deprecabile in astratto secondo i moderni concetti di proprietà intellettuale e unicità dell'opera d'arte, la pratica del pasticcio può vantare una lunga storia, dai primi esempi dell'opera di corte seicentesca giù fino al *musical* hollywoodiano degli anni Cinquanta, secondo una fenomenologia che include l'autoriciclaggio, la collaborazione consapevole di più librettisti e compositori e, nei casi estremi, il trapianto predatorio ai danni d'autori ignari. Non sempre, all'epoca di cui parliamo, il pasticcio è pratica bassa e di ripiego: a volte s'associa anzi a produzioni di prestigio e d'alto costo, come il *Muzio Scevola* allestito a Londra nel 1721 per mettere a diretto confronto i tre capiscuola del momento (Händel, Bononcini e Ariosti) o *Il Faramondo* bolognese del 1710, rimodernamento di una partitura ormai decennale di Carlo Francesco Pollarolo mediante innesti di Gasparini, Perti, Händel¹⁷ e con la presenza del grande soprano An-

¹⁶ Libretto di Domenico Lalli basato su *Gli amanti generosi* di Giovanni Pietro Candi (Napoli 1705, con musica di Francesco Mancini). I.16.a: amante e guerriero, Farinelli-Dario rivendica per sé la bella Mandane, richiesta in sposa da Artaserse. La partitura completa dell'opera è a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms 18281; una versione con piccole varianti musicali e l'*incipit* «Di costanza il core armato» si conserva a Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, miscellanea manoscritta DD57, c. 127 sgg. Vedila pubblicata, con integrazioni alle parti strumentali mancanti, in *Arie di Farinelli*, a cura di Maria Pia Jacoboni, Bologna, Bongiovanni, 1997, p. 10.

¹⁷ Un'aria del *Rodrigo* händeliano (1707) figura nel libretto e nella partitura, ma all'ultimo momento fu espunta dall'esecuzione; cfr. CARLO VITALI, *I viaggi di Faramondo*, introduzione a APOSTOLO ZENO-CARLO FRANCESCO POLLAROLO, *Il Faramondo*, Milano, Ricordi, 1987 («Drammaturgia musicale veneta», 9), p. XXVIII.

tonio Bernacchi. Accanto alla volontà di impresari o aristocratici committenti e protettori, anche l'influenza divistica dei singoli virtuosi può essere determinante per passare dalla semplice inserzione d'un paio di «arie da baule» nel corpo vivo d'una partitura preesistente fino al pasticcio propriamente qualificato.

Un caso fortuito ci permette di gettare lo sguardo su un'analogha vicenda avvenuta negli stessi anni: nell'autunno del 1731, per le nozze del marchese Guido Bentivoglio con Maria Licinia Martinengo, si decide di mettere in scena al teatro Bonacossi di Ferrara l'*Artaserse* di Leonardo Vinci. Con la sua consolidata esperienza in materia interviene da Bologna il conte Sicinio Pepoli, che dello sposo è amico e parente, proponendo, per la parte del protagonista Arbace, il castrato umbro e suo protetto Castore Antonio Castorini. La proposta viene però scartata poiché costui domanda un *cachet* giudicato troppo alto per i suoi meriti; di conseguenza, Bentivoglio e i nobili ferraresi membri del comitato organizzatore pensano d'ingaggiare con qualche spesa in più l'astro Farinelli, da poco entrato a far parte della scuderia del Pepoli. Dopo numerose pressioni e insistenze, Farinelli accetta malvolentieri la scrittura per questa piazza non di primissimo piano, ma pretende d'avere per compagna nella parte di Mandane la celebre Vittoria Tesi Tramontini, sua grande amica, mettendo così in grave difficoltà il bilancio dell'impresa. Poi addirittura propone di sostituire in blocco il recitativo dell'*Artaserse* di Vinci con quello dell'omonima partitura di Hasse, da lui cantata a Venezia l'anno precedente, suscitando in tal modo le ire non del tutto ingiustificate del Bentivoglio.¹⁸ Farinelli riesce comunque ad imporre l'inserzione di non meno di cinque arie di sua scelta, fra le quali una proveniente, con testo stravolto, dall'*Innocenza giustificata* di Orlandini, l'opera che aveva appena finito di interpretare a Fano; più o meno altrettanto pare abbia fatto la Tesi. Vinci, il teorico titolare della partitura, non era in nessun caso nella condizione di opporsi a tali manipolazioni, essendo defunto a Napoli poco più di un anno prima.

Ma non sempre i fortunati ritrovamenti d'archivio sono così puntuali nel restituirci l'esatta ricetta del pasticcio, sicché bisogna accontentarsi di indizi disseminati qua e là. Nel caso del *Tamerlano* veronese sono innanzitutto preziose le evidenze fornite dalla partitura manoscritta torinese,¹⁹ un *convolutum* assai caotico e solo parzialmente autografo, i cui inserti di altra mano attestano apertamente alcuni prestiti da Hasse, Giacomelli e Riccardo Broschi – nonché il costante riferimento al repertorio del celebre fratello di quest'ultimo, Farinelli appunto. Altre giudiziose – pur se non sempre concordanti – ipotesi avanzano Strohm²⁰ e Bellina-Brizi-Pensa²¹ incrociando i dati rileva-

¹⁸ «Circa poi al mutare il recitativo del Vinci, e dire quello del Sassone questa è una vera specie da Musico; tutto consiste per non fare un poco di fatica; per altro v'è tanta differenza da quello di Vinci, a quello del Sassone, come è dal Cielo alla Terra; il recitativo bisogna che sia tutto di un Autore, ed in ciò vi prego a far che non mutino cosa nessuna.» (cfr. VITALI, *Da «schiavottello»* cit.).

¹⁹ Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Fondo Giordano 36, cc. 140-292.

²⁰ REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento*, 2 voll., Köln, A. Volk- H. Gerig, 1976: II, *passim*.

²¹ *Il pasticcio «Bajazet»* cit.



Francesco Zugno, Giovane cantatrice. Milano, Pinacoteca di Brera. Nel ritratto si è voluto da taluni ravvisare Anna Girò, cantante cara a Vivaldi, che impersonò Asteria nel *Tamerlano* veronese del 1735.

bili dalle discrepanze fra partitura e libretto con quelli sulla circolazione dei cantanti interessati entro precise aree stilistiche e cronologiche. Certo resterebbe ancora qualcosa da approfondire, ad esempio sul piano dell'analisi codicologica (mani dei copisti, provenienza delle carte e delle relative filigrane, tracciamento dei pentagrammi), ma tale compito esula dalla preparazione di una redazione pratica destinata alla scena, e andrà magari rimandata all'auspicabile futura occasione di un'edizione critica. In questa sede può essere invece interessante analizzare il *modus operandi* di Vivaldi 'pasticciere' prendendo come significativo campione l'aria di Andronico/Morigi in II,4, «La sorte mia spietata». Vivaldi ingloba di peso nel suo manoscritto un fascicolo d'altra mano, contenente un'aria per soprano che reca in epigrafe l'attribuzione «Del Sign.^r Sassone» [Hasse] e la designazione dell'interprete «Sig.^r Farinello». Si tratta infatti, come dimostra la collazione con due fonti attualmente conservate a Vienna, di un brano proveniente dal *Siroe*, rappresentato nel 1733 al Teatro Malvezzi di Bologna sotto la diretta supervisione del solito conte Sicinio Pepoli (Farinelli vi aveva interpretato il ruolo del protagonista). Nessuna variazione viene apportata alla parte musicale; viceversa quella testuale subisce una revisione in due tempi, la cui successione è ben ricostruibile dall'esame delle aggiunte e cancellazioni autografe:

Hasse	Vivaldi (1° stato)	Vivaldi (2° stato)
La sorte mia tiranna farmi di più non può: m'accusa e mi condanna un'empia, ed un germano, l'amico, e il genitor. Che barbaro rigor! Che grave affanno!	mi cruccia e ogn'or m'affanna Asteria, il Tamerlano, l'amante, e il traditor.	La sorte mia <i>spietata</i> farmi di più non può: m'accusa e mi condanna <i>la bella mia tiranna</i> <i>d'infido e traditor.</i> <i>ecc.</i>
Ogni soccorso è vano, che più sperar non so. Perché fedel son io questo è il delitto mio, questo diviene error; tanto contro me può frode ed inganno.	Rifiuta quell'ingrato quel cor, che m'involò tutta la crudeltà s'arma a mio danno.	

Nel primo stato della revisione Vivaldi adatta il testo alla nuova situazione drammatica in modo del tutto empirico, derogando fra l'altro, con precisazioni impoetiche di stile basso-discorsivo (versi 3-4), al tono sentenzioso e astratto dell'aria eroica; ma poi ritorna parzialmente sui suoi passi e conferisce alla prima strofa lo stesso aspetto che assumerà nel libretto a stampa (nel diagramma sono poste in corsivo le varianti rispetto alla versione musicata in origine da Hasse).

La restrizione semantica li s'associa efficacemente ad un trasporto dello schema delle rime e ad una variazione dell'*incipit*. Poche scene dopo, in II,8, ecco la grande «aria di catene» in Mi minore «Dov'è la figlia?», visibilmente composta di getto da Vivaldi con la grafia nervosa dei suoi momenti ispirati: Bajazet la eredita dal *Motexuma* vival-

diano di due anni prima, catene e figlia comprese, scartando un più modesto brano alternativo, in Sol maggiore e in tempo ternario con tutti gli strumenti all'unisono, «A' suoi piedi padre esangue»,²² che gli tiene dietro immediatamente nella partitura ma è assente dal libretto. Anch'esso era certo preesistente, come dimostra l'annotazione autografa che ne prescrive la trasposizione («Un Tuono più basso»). Al momento di adottare la variante tanto più drammaticamente incisiva, il compositore provvede a rimodellare anche il recitativo antecedente rendendolo più sintetico e nel contempo più dimesso, sia nel testo sia nella musica così da ampliare lo scatto espressivo introdotto dalla transizione all'aria. Simili dettagli dimostrano in Vivaldi una sicura percezione degli equilibri regolatori dell'effetto scenico; e testimoniano altresì della libertà con cui egli sa porsi di fronte al materiale sia proprio che altrui, scegliendolo e riassimilandolo in una personale cifra unitaria.

Appendice in forma di ricetta

Non tutto è chiaro; molto vi è ancora d'ipotetico e di lacunoso nella ricostruzione della ricetta seguita dal *Prete rosso* per ammannire agli spettatori veronesi il suo pasticcio. Tuttavia, combinando le tracce materiali lasciate nella partitura manoscritta dal processo compositivo/ricompositivo – per addizione, sottrazione (e spesso duplicazione) di materiali – con la conoscenza generale dei sistemi di produzione operistica nel Settecento e del ruolo giocato in essi dall'opportunistica protervia dei virtuosi, è possibile almeno dar conto della complessità dei problemi coi quali deve confrontarsi chi oggi voglia allestire una rappresentazione quanto più possibile 'autentica' del *Tamerlano-Bajazet*.

ATTO PRIMO

- *sc. 1 BAJAZET: «Del destin non dee lagnarsi» (Vivaldi, *L'olimpiade*, 1734: «Del destin non vi lagnate»); in entrambi casi il relativo ruolo era interpretato dal Mareschi – dunque aria da baule con radicali modifiche al testo metastasiano.
- *sc. 2 IDASPE: «Nasce rosa lusinghiera» (Vivaldi, *Il Giustino*, 1724: «Senti l'aura che leggera»).
- *sc. 3 TAMERLANO: «In sì torbida procella» (Giacomelli, *Alessandro Severo*, 1732; là interpretata dalla grande Vittoria Tesi).
- *sc. 4 ANDRONICO: «Quel ciglio vezzosetto». Manca nella partitura; trapianto isometrico di Fabio Biondi da Vivaldi, *L'Atenaide*, 1729.
- *sc. 6 TAMERLANO: «Vedeste mai sul prato» (Hasse, *Siroe*, 1733; altra aria di Vittoria Tesi).

²² Cadeva così una delle non molte arie sopravvissute, diversamente dai recitativi, dell'originale libretto di Piovene.

- *sc. 9 ASTERIA: «Amare un'alma ingrata» (Vivaldi, *Semiramide*, 1732). Sostituisce quella prevista nel libretto: «A chi fè giurasti un dì».
- *sc. 11 IRENE: «Qual guerriero in campo armato», aria farinelliana da Riccardo Broschi, *Idaspe*, 1730.
- *sc. 12 e ult. Andronico: «Non ho nel sen costanza», attribuita in partitura a Giacomelli. Probabilmente innestata dal suo *Adriano in Siria*, Venezia, 1733, dove Farinelli cantava la parte di Farnaspe. Siamo di fronte ad un caso non troppo decifrabile di uso dell'aria di ripiego e/o da baule. Ancora una volta Morigi come Farinelli dei poveri, visto che nel carnevale del 1734 aveva cantato lo stesso ruolo di Farnaspe al Sant'Agostino di Genova in un *Adriano in Siria* firmato da Pier Giuseppe Sandoni (forse un altro pasticcio?). Qui sostituisce quella prevista nel libretto: «Destrier che all'armi usato», dall'*Alessandro nelle Indie*, pure di Metastasio. Vivaldi aveva già musicato quest'ultima nel *Farnace* fiorentino del 1733, sicché si può immaginare che avesse dapprima pensato ad un altro autoinnesto. Un qualche cambiamento dell'ultimo minuto è suggerito anche dalla partitura, dove la cadenza del recitativo appare adattata con rapidi tratti di penna.

ATTO SECONDO

- *sc. 2 IDASPE: «Anche il mar par che sommerga» (Vivaldi, *Semiramide*).
- *sc. 4 ANDRONICO: «La sorte mia spietata» (Hasse, *Siroe*, 1733: «La sorte mia tiranna»; là cantata da Farinelli nel *title-role*).
- *sc. 5 TAMERLANO: «Cruda sorte, avverso fato». Manca nella partitura; trapianto isometrico di Fabio Biondi da Vivaldi, *Semiramide*.
- *sc. 6 ASTERIA: «La cervetta timidetta» (Vivaldi, *Il Giustino*, 1724 e *Semiramide*).
- *sc. 7 IRENE: «Sposa, son disprezzata» (Giacomelli, *Merope*, 1734 o Riccardo Broschi, *Merope*, Torino, 1732: «Sposa, non mi conosci»). Quest'aria patetica e dolente fu resa famosa da Montserrat Caballé, che amava cantarla come aperitivo scaldavoce o come *bis* nei suoi concerti da camera durante gli anni Sessanta e Settanta, prima di lasciarla in eredità, sempre con l'attribuzione a Vivaldi, a Katia Ricciarelli e Cecilia Bartoli. Nel 1735 Vivaldi prese di peso la copia di un'aria del repertorio di Farinelli (ciò è attestato dalla nota del copista, lo stesso di «Qual guerriero» I.11), corresse di suo pugno le parole per cambiarle da maschile a femminile, e la cucì nel suo manoscritto aggiudicandola all'esordiente Giacomazzi. L'aria dovette piacere, tanto è vero che Vivaldi la riutilizzò ancora nel 1738 per *L'oracolo in Messenia*, dove la Giacomazzi riprese il ruolo maschile di Epitide, e con esso le parole originali di Apostolo Zenò. Quello di Epitide nella *Merope* è in effetti un tipico *signature role* di Farinelli, che nella sua carriera lo cantò quattro volte:
- a. al Teatro Regio di Torino nel carnevale del 1732 (seconda metà di febbraio), con musica del fratello Riccardo Broschi;

- b. al Teatro Pubblico di Lucca, circa 23 agosto – 24 settembre 1733, sempre con musica del fratello e probabilmente alcune arie da baule (una, promessa da Hasse, si perse per strada e Farinelli ancora l'attendeva il 28 agosto). Per il resto l'allestimento lucchese appare come una parziale ripresa di *a*: i principali interpreti restano gli stessi, ma con costumi e balli mutati;
- c. al San Giovanni Grisostomo di Venezia, 26 dicembre 1733 – primi (?) gennaio 1734, con musica di Giacomelli;
- d. allo Haymarket di Londra nel gennaio 1737 con musica del solito Riccardo Broschi ed innesti di successo dall'intonazione di Giacomelli; in particolare «Quell'usignolo», un folgorante pezzo di bravura che doveva più tardi fare le delizie di Filippo V di Spagna e Francesco Stefano d'Asburgo-Lorena. Probabile nuovo riciclaggio della nostra aria con l'*incipit* «Madre non mi conosci».

Grazie alle fortunate riduzioni per canto e pianoforte di Alessandro Parisotti e Azio Corghi, parecchie virtuose moderne continuano a cantarla, e fanno bene – ma sarebbe gentile da parte loro restituirla al suo autore più probabile anche se oggi meno popolare: Geminiano Giacomelli, un compositore forse allievo di Alessandro Scarlatti, nato a Piacenza verso il 1692 e morto a Loreto nel 1740 dopo aver scritto una ventina fra opere teatrali e oratorii di grande successo.

*sc. 8 BAJAZET: «Dov'è la figlia?» (Vivaldi, *Moteczuma*, 1733).

*sc 10 e ult. Quartetto: «Sì, crudel» (Vivaldi, *Il Farnace*, varie versioni: *Io crudel?*; somiglianze stilistiche e tematiche con il concertato «Così sugl'occhi miei» da *La fida ninfa* 1732).

ATTO TERZO

*sc. 1 BAJAZET: «Veder parmi or che nel fondo» (Vivaldi, *Il Farnace*, varie versioni).

*sc. 4 TAMERLANO: «Barbaro traditor». Potrebbe derivare da Giacomelli, *Merope*, 1734.

*sc. 8 ANDRONICO: «Spesso tra vaghe rose» (Hasse, *Siroe*, 1733). Grande aria ricca di passaggi e cadenze; significativa delle velleità farinelliane di Morigi.

*sc. 12 IRENE: «Son tortorella». Trapianto isometrico di Fabio Biondi da Vivaldi, *Rosmira*, 1738. Il testo è stampato nel libretto; la partitura l'annuncia con la solita formula: «Aria d'Irene», ma poi al suo posto compare una pagina bianca con la scritta «Segue». Quindi o un taglio d'autore o, più probabilmente, un'aria da baule di Margherita Giacomazzi, inserita all'ultimo momento.

*sc. 15 e ult. Coro: «Coronata di gigli e di rose» (Vivaldi, *Il Farnace*, varie versioni).

ERCOLE SUL TERMODONTE

Libretto di Antonio Salvi
erroneamente attribuito a Giacomo Francesco Bussani

Edizione a cura di Stefano Piana,
con guida musicale all'opera

ERCOLE

S U 'L

TERMODONTE

Drama per Musica

DA RECITARSI

Nella Sala dell' Ill^{mo} Sig. Federi^{ca}
Capranica l'Anno 1723.



*Si vendono nella Libreria di Pietro Leone e Pasquino
all' Insegna di S. Gio. di Dio.*

ROMA, nella Stamperia del Bernabò, 1723
Con licenza de' Superiori.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione dell'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi. Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica. Cantavano: Giovanni Ossi (Antiope), Giacinto Fontana, detto Farfallino (Ippolita), Giovanni Dreyer (Orizia), Girolamo Bartoluzzi (Martesia), Gio. Battista Pinacci (Ercole), Gio. Battista Minelli (Teseo), Giovanni Caristini (*sic*; Alceste), Domenico Giuseppe Galletti (Telamone); «ingegnere delle Scene», Pompeo Aldobrandino.

Ercole sul Termodonte, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

Ercole sul Termodonte di Vivaldi è un'opera che pone al filologo e all'esecutore una serie di problemi di ampia portata e di non facile soluzione. L'unico documento certo e incontrovertibile per la ricostruzione dell'opera, così come era stata concepita all'origine, sembra essere il libretto stampato in occasione della prima esecuzione, avvenuta a Roma al Teatro Capranica nel 1723 (il cui frontespizio, insieme all'elenco degli «Attori» si può leggere in trascrizione diplomatica nelle pagine seguenti); per questo motivo il testo che qui si riproduce segue fedelmente quella fonte.

Siccome in quella prima stampa romana l'autore del testo è taciuto, uno dei problemi consiste proprio nel capire di chi possa essere la paternità del libretto vivaldiano. Generalmente questo viene attribuito a Giacomo Francesco Bussani, librettista veneziano autore di un *Ercole sul Termodonte* rappresentato nel 1678 a Venezia nel Teatro Vendramin con le musiche di Antonio Sartorio. Era difatti, come è noto, pratica assolutamente diffusa per i teatri del tempo per allestire nuove opere utilizzare vecchi libretti riadattati per l'occasione e rivestiti di nuova musica (si pensi ad esempio alle moltissime versioni musicali dei libretti metastasiani più famosi): è quello che succede di fatto anche per *Bajazet*, per il quale Vivaldi utilizza, riadattandolo, un vecchio testo di Piovene (cfr. *l'Introduzione* al libretto di quell'opera). Un solo sguardo all'elenco dei personaggi del libretto di Bussani è però illuminante: oltre a Ercole troviamo, tra gli altri, i suoi due seguaci Teseo e Peritoo, sua moglie Deianira e suo figlio Ilo, l'amazzone Ippolita, ma anche Proserpina, Atlante, Licinio e il centauro Nesso; dunque solo tre dei personaggi di Bussani (Ercole, Teseo e Ippolita) compaiono anche nel libretto vivaldiano. Ciò da solo ci rivela quanto in realtà siano deboli le parentele tra i due testi: Bussani non si limita a mettere in scena come in Vivaldi la sola fatica delle amazzoni, ma estende la sua materia anche ad altre imprese, quali quella relativa alle stalle di Diomede (su cui si apre l'opera) o quelle che già la presenza di personaggi come Proserpina, Atlante, Nesso o Licinio suggeriscono; conferisce, inoltre, un certo risalto alla figura di Deianira (completamente assente in Vivaldi), la quale sembra abbia una particolare predilezione a mettersi in pericolo («Non v'è inferno peggior quanto aver moglie» arriva ad affermare uno scoraggiato Ercole). Tra i due testi vi è qua e là qualche spunto in comune, quale ad esempio la battaglia del ponte sul Termodonte, la prigionia di Deianira presso le amazzoni (su un gioco di prigionieri incrociati si basa molta della materia drammatica vivaldiana) o l'amore mitologico tra Teseo e Ippolita; di

certo non bastano però questi pochi elementi per stabilire una parentela diretta tra il testo di Bussani e quello musicato da Vivaldi. È invece accertata la discendenza diretta del libretto vivaldiano da un altro libretto, *Le amazoni vinte da Ercole*, rappresentato nel 1718 a Reggio Emilia con musica di Giuseppe Maria Orlandini, e ormai attribuito con ragionevole sicurezza ad Antonio Salvi, che lo scrisse in origine per una rappresentazione di area fiorentina del 1715 (per maggiori informazioni su tale attribuzione si rimanda agli articoli di Dinko Fabris e di Luigi Ferrara in questo stesso volume).

Se, da una parte, l'autore del libretto sembra ormai individuato con una certa sicurezza, molti più dubbi e lacune presenta la parte musicale. Considerata a lungo perduta, quest'opera è stata ricostruita con l'ausilio di alcune raccolte manoscritte (conservate nelle biblioteche di Parigi, Münster e Torino) che riportano, sparse, molte delle arie presenti nel libretto a stampa, il quale in tal modo diventa strumento indispensabile per la ricostruzione dell'opera. Questi ritrovamenti non esauriscono di certo i problemi che la partitura vivaldiana presenta al filologo musicale. Innanzitutto, come si accennava, non tutte le arie sono state rinvenute: si pensi, ad esempio, che non si è trovata traccia di alcuna delle quattro arie in origine pensate per il personaggio di Orizia. Se a ciò si aggiunge il fatto che i manoscritti riportano spesso le arie superstiti in forma incompleta (soprattutto per ciò che concerne l'orchestrazione) e che neanche una nota dei recitativi originali è sopravvissuta, si ha un quadro completo del complesso lavoro di ricostruzione che Fabio Biondi ha dovuto affrontare nel curare l'edizione adottata nelle presenti recite. Alcune arie incomplete sono state ricostruite in quanto riconosciute come parodie di brani provenienti da altre opere, conservati integralmente; per altre arie è invece stata necessaria un'integrazione dell'orchestrazione realizzata *ex novo*. Biondi ha poi proceduto a colmare l'assenza di alcune arie perdute (è il caso di due delle quattro arie di Orizia) utilizzando arie vivaldiane provenienti da altre opere e sostituendone il testo con quello del presente libretto, in maniera analoga a quanto succede anche nel *Bajazet* (cfr. nuovamente l'*Introduzione* a quel libretto). Per ciò che concerne i lunghi recitativi, Biondi si è trovato costretto a comporne una parte di propria mano per ridonare all'opera un plausibile svolgimento drammatico. Il lettore non si stupirà, perciò, se udrà cantare solo una parte dei lunghi recitativi che troverà stampati nel presente libretto. Nel corso della guida all'ascolto si cercherà poi di evidenziare gli interventi di ricostruzione più importanti effettuati dal curatore nella sua edizione.

I criteri di edizione adottati sia per *Ercole sul Termodonte* che per *Bajazet* sono tendenzialmente piuttosto conservativi: si è cercato il più possibile di preservare la grafia originale delle parole, qualora altrove attestata (un esempio per tutti: lo «scetro» del *Bajazet*, I.1), mentre si sono corretti gli errori evidenti; non si è intervenuto poi a correggere versi dalla metrica palesemente errata (se ne riscontrano soprattutto nel *Bajazet*, come il verso «correr a' vostri piedi del padre il sangue», I.6). Si è al contrario provveduto a modernizzare l'uso della punteggiatura, delle maiuscole, degli accenti e degli apostrofi. Nelle didascalie dell'*Ercole sul Termodonte* i termini «entra» ed «esce» riferiti al personaggio sono usati secondo la consuetudine settecentesca, che è però con-

traria a quella oggi solitamente utilizzata: quando un personaggio «entra» significa che «entra nelle quinte», per cui esce di scena, quando un personaggio «esce» significa che «esce dalle quinte» per cui entra in scena. Per facilitare il lettore si è provveduto ad invertire i termini originali, conformandoli all'uso moderno. Sempre nell'*Ercole*, libretto stampato nell'ambiente romano, vi è una particolarità che talvolta si riscontra nei libretti settecenteschi: i termini religiosi quali «Dio» non sono mai scritti per esteso, ma regolarmente abbreviati; si tratta con ogni probabilità di una forma di rispetto al comandamento che impone di non nominare il nome di Dio invano (un «oh Dio!» diventa così «oh D.!»). In questa edizione si è provveduto a sciogliere tali abbreviazioni.

Un'ultima avvertenza riguarda le guide all'ascolto. Si parlerà spesso di aria col *da capo*: con tale termine si intende la struttura formale con cui solitamente si costruiva un'aria d'opera a partire dai primi decenni del Settecento sin quasi alla conclusione del secolo. Si tratta di una forma tripartita del tipo A-B-A' dove la sezione A, utilizzata per l'intonazione della prima strofa del testo, è più ampia rispetto alla sezione B (dove viene enunciata la seconda strofa) ed è ripetuta identica creando in tal modo una forma simmetrica, il che tra l'altro dava modo al cantante di introdurre nella ripetizione variazioni vocali che gli permettessero di sfoggiare le proprie capacità canore. In specifico la sezione A ha generalmente un percorso armonico abbastanza lineare che si muove dalla tonica sino ad una cadenza alla dominante, per poi tornare con percorso inverso alla tonica. La sezione B presenta invece di solito dal punto di vista armonico un profilo più accidentato e complesso; si tratta spesso in queste opere vivaldiane di una sorta di piccolo 'sviluppo' di materiali melodici già esposti nella sezione precedente, ma può anche succedere che venga utilizzato materiale melodico completamente diverso e in contrasto con la sezione A (un esempio per tutti: l'ultima aria di Asteria nell'atto terzo del *Bajazet*).

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 88
	<i>Scena VII^a</i>	p. 96
	<i>Scena XI^a</i>	p. 98
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 102
	<i>Scena II^a</i>	p. 105
	<i>Scena V^a</i>	p. 109
	<i>Scena XI^a</i>	p. 115
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 118
	<i>Scena V^a</i>	p. 122
	<i>Scena IX^a</i>	p. 126
APPENDICE:	<i>Le voci</i>	p. 131

ATTORI.

ANTIOPE.

*Il Sig. Giovanni Offi, Virtuoso dell'Eccel-
lentissimo Principe Borghese.*

IPPOLITA.

*Il Sig. Giacinto Fontana, detto Farfallino
Perugino.*

ORIZIA.

Il Sig. Giovanni Dreyer, Fiorentina.

MARTEZIA.

*Il Sig. Girolamo Bartoluzzi, detto il Regiano
Allievo del Sig. Francesco Gasparini.*

ERCOLE.

*Il Sig. Gio. Battista Pinacci, Virtuoso dell'
Altezza Serenissima il Sig. Principe d'Ar-
meſtat.*

TESEO.

*Il Sig. Gio. Battista Minelli, Virtuoso dell'
Sudetto.*

ALCESTE.

*Il Sig. Giovanni Carislini, Virtuoso dell'
minentissimo Sig. Cardinal Cusani.*

TELAMONE.

*Il Sig. Domenico Giuseppe Galletti da Cor-
tona.*

*La Musica è del Sig. D. Antonio Vivaldi Maestro
di Cappella di S. A. S. Il Sig. Principe Filippo
Langravio d'Haſſia d'Armeſtat.*

ERCOLE SU'L TERMODONTE

Drama per Musica

DA RECITARSI

nella Sala dell'Ill.mo Sig. Federico

Capranica l'anno 1723.

ROMA, nella stamperia del Bernabò, 1723

ATTORI

ANTIOPE [Soprano]	<i>Il Sig. Giovanni Ossi, Virtuoso dell'Eccellentissimo Principe Borghese</i>
IPPOLITA [Soprano]	<i>Il Sig. Giacinto Fontana, detto Farfallino Perugino</i>
ORIZIA [Soprano]	<i>Il Sig. Giovanni Dreyer, Fiorentino</i>
MARTESIA [Soprano]	<i>Il Sig. Girolamo Bartoluzzi, detto il Regiano, Allievo del Sig. Francesco Gasparini</i>
ERCOLE [Tenore]	<i>Il Sig. Gio. Battista Pinacci, Virtuoso dell'Altezza serenissima il Sig. Principe d'Arместat</i>
TESEO [Contralto]	<i>Il Sig. Gio. Battista Minelli, Virtuoso del suddetto</i>
ALCESTE [Contralto]	<i>Il Sig. Giovanni Caristini, Virtuoso dell'Eminentissimo Sig. Cardinale Cusani</i>
TELAMONE [Contralto]	<i>Il Sig. Domenico Giuseppe Galletti da Cortona</i>

Ingegnere delle scene il Sig. Pompeo Aldobrandino

La musica è del Sig. D. Antonio Vivaldi Maestro di Cappella di S. A. S.
Il Sig. Principe Filippo Langravio d'Hassia d'Arместat.

ARGOMENTO

Euristeo, re di Micene, istigato da Giunone invidiosa delle glorie d'Ercole, comandò al medesimo che in sconto de dodici talenti, de'quali gli era debitore, gli portasse per trofeo l'armi d'Antiope, allora regina delle amazzoni, credendola un'impresa impossibile. Conosciutasi dalla Grecia l'indiscretezza d'Euristeo, tutta la più scelta nobiltà, con Teseo e Telamone, volle accompagnare Ercole in tale impresa. Andò Ercole con nove navi in Cappadocia, e sorprese all'improvviso le amazzoni, gli riuscì far sue prigioniere Ippolita e Menalippe, sorelle della regina, insieme con Orizia, altra loro sorella compagna nel Regno. D'Ippolita invaghitosi Teseo, l'ottenne in moglie da cui nacque Ippolito, e Menalippe fu riscattata da Antiope con dare in prezzo del riscatto le proprie armi ad Ercole: così *Giustino* nel *Libro 2*.

A Menalippe si è mutato il nome in Martesia per darle un miglior suono, e si è finta figliola, e non sorella di Antiope.

ATTO PRIMO¹

*Folta selva in riva al Termodonte.*²

¹ Sinfonia.

La sinfonia che dà inizio all'*Ercole sul Termodonte*, già utilizzata diversi anni prima da Vivaldi per *Arsilda regina di Ponto*, è nella tipica forma tripartita 'all'italiana' che all'epoca ormai di consuetudine veniva utilizzata in apertura dei drammi per musica. Apre il brano un *Allegro* (c, Do maggiore), che inizia da una lunga e fragorosa fascia sonora costruita sull'accordo di tonica:

ESEMPIO 1 (Sinfonia, *Allegro*, bb. 1-2)

Violini I

Violini II

Viola

Basso

Si tratta in realtà di una sorta di 'collante musicale' che, ricomparendo in punti strategici (all'inizio, a metà, alla fine) tiene insieme la struttura di un brano caratterizzato dalla ricchezza degli spunti tematici (sincopati, rapide scale di semicrome, unisoni, eccetera) che portano talora il discorso musicale anche su tonalità abbastanza lontane da quella di base, senza per questo dare l'impressione di frammentarietà. L'organicità è garantita anche nella sezione centrale (c, Do minore), costruita, come è piuttosto tipico per brani del genere, su due distese e unitarie arcate melodiche dei violini (la prima che tonalmente si sposta a Mi bemolle maggiore, l'altra, tematicamente molto simile, che rimane alla tonica) accompagnate da semplici accordi ribattuti di viola e basso. Se ne veda a titolo di esempio l'*incipit*:

ESEMPIO 2 (*Andante*, bb. 58-61)

Violini

Viola

Basso

Chiude la sinfonia un'ultima breve sezione (*Allegro* - $\frac{3}{8}$, Do maggiore) caratterizzata dalle veloci scale dei violini e da un ritmo quasi di danza, che chiude in modo festoso il brano.

² La struttura drammatica dell'*Ercole sul Termodonte* sembra addensarsi tutta attorno a due poli ben caratterizzati e tra loro in conflitto. Il primo è rappresentato dal mondo delle amazzoni, che ha nella regina Antiope (e in parte, come si vedrà, in Orizia, suo 'braccio armato') la sua rappresentante più autorevole e intransigente. Gli spettatori fanno la conoscenza delle amazzoni attraverso questa caratteristica e colorata scena venatoria, che contribuisce a creare quel clima di esotica 'stranezza' che contraddistinguerà il mondo delle femmine guerriere. Le

SCENA PRIMA

IPPOLITA, ANTIOPE, MARTESIA *e schiera d'amazzoni cacciatrici, con corni e cani da caccia*

ANTIOPE

Itene, o mie compagne: ite, e di fere spopolate la selva; in cor guerriero fan languire il valor l'ozio e la pace; or che, mercè d'Orizia, il nostro impero dalle guerre straniere respira alquanto, e addormentato giace all'ombra degli ulivi il nostro Marte, nell'ozio e nel riposo non si perda dell'armi e l'uso e l'arte.

CORO

Oh figlia di Giove,³
gran dea delle selve
per te già le belve

prendiamo a sfidar:
con l'orride spoglie
di fiere atterrate
da noi le tue soglie
saranno adornate;
dall'arco i tuoi dardi
ne insegni a scoccar.

ANTIOPE

Dea di Delo,⁴
che nel cielo
sai tra l'ombre balenar,
tu ammaestra
la mia destra
qui le belve a saettar.

Dunque che più si tarda?
Diasì l'usato segno,
scioglansi i veltri, ogni sentier più fosco
si penetri del bosco.

segue nota 2

amazzoni, che stanno vivendo un periodo di relativa pace e tranquillità, approfittano dell'esercizio della caccia per 'tenersi in allenamento' nel caso debbano affrontare altre battaglie. Questa apertura costituisce un po' una eccezione rispetto alla ferrea divisione della scena tra lungo recitativo finale e aria, espansione musicale relegata solo alla fine, che è tipica delle opere di questo periodo. Qui sono tre i brani musicali incastonati nel recitativo di questo primo scorcio d'opera (un coro, un'aria e un duetto) e che rendono l'inizio musicalmente vario e 'colorato'.

³ Coro. *Allegro* – $\frac{3}{8}$, Re maggiore.

La musica di questo primo brano è andata perduta: nell'edizione curata da Fabio Biondi viene ricostruita utilizzando il movimento conclusivo della sinfonia, a cui vengono aggiunti corni e timpani sulla scorta delle didascalie del libretto. Ciò contribuisce da una parte ad unire l'inizio dell'opera alla sinfonia di apertura, dall'altra a rendere il colore venatorio caratteristico della scena.

⁴ Aria. *Allegro* – $\frac{3}{8}$, Fa maggiore.

Antiope, regina delle amazzoni, invoca la protezione di Diana, dea della caccia. È un brano piuttosto breve che non è costruito nella forma col *da capo* (riservata generalmente a brani di più ampio respiro e importanza), ma su due strofe musicalmente molto simili tra loro: la prima si muove dalla tonalità d'impianto a quella della dominante, la seconda fa il percorso contrario dalla dominante alla tonica. L'esempio musicale che segue chiarirà meglio il carattere semplice e scorrevole del pezzo:

ESEMPIO 3 (Aria Antiope, bb. 17-20)

Antiope, Violini

Dea di De - lo che nel cie - lo

Viole, Basso

Quest'aria si trova nelle fonti in forma incompleta (solo canto e basso): a completamento dell'orchestrazione è stata aggiunta una parte per violini all'unisono (mutuata dall'aria «D'improvviso riede il riso» dal *Tito Manlio*, di cui la presente è una parodia) e parti per oboi e corni, che caratterizzano il colore orchestrale dell'intera scena.

ANTIOPE, MARTESIA

Sereno il cielo,⁵
 d'ogni stelo
 l'erba indora,
 e già con Flora,
 Zefiro amante scherzando va:
 già dalle fronde,
 già dall'onde,
 l'augelletto,
 il ruscelletto
 di nobil preda speme a noi dà.

SCENA II^a

MARTESIA e ANTIOPE

MARTESIA

Antiope, genitrice, io dovrò dunque
 tra domestiche mura
 far sempre vita neghittosa e oscura?
 O solo incurvar l'arco
 talora tra quelle selve
 saettar belve, e attender fere al varco?
 Né mai verrà quel giorno
 che di spade guerriere al chiaro lampo
 a pugar contro l'uomo io vada in campo?

ANTIOPE

Troppo tenero ancora
 per vestirti l'usbergo è quel tuo petto,
 troppo grave è l'elmetto
 per la tua fronte, o figlia; e la tua destra
 per brandir l'asta, e per ruotar la spada,
 non è quanto conviensi ancor maestra.

MARTESIA

Son dunque più feroci
 gl'uomini delle fere a nostri danni?

ANTIOPE

Per domar i tiranni
 del nostro sesso è d'uopo
 d'altre forze e d'altr'armi.

MARTESIA

Orribil forse
 più d'orso o di cignal l'uomo ha l'aspetto?

ANTIOPE

Anziché orror, diletto
 reca agli sguardi; ma nel crudo seno
 egli nasconde poi
 odio contro di noi, rabbia e veleno.

MARTESIA

Dimmi: rugge, mugisce,
 latra, freme, nitrisce
 questa fera rabbiosa insieme e bella?

ANTIOPE

Anzi al pari di noi ride e favella.

MARTESIA

Che portentosa fera! E da qual mostro
 nasce questo tiranno,
 e nemico crudel del sesso nostro?

ANTIOPE

Troppo brami sapere, ancor non hai
 mente capace a intender ciò; ma un giorno,
 Martesia, lo saprai.

MARTESIA

Nel petto mio
 di veder questa fera
 con la curiosità cresce il desio.

ANTIOPE

Con aspetto lusinghiero⁶
 l'uom minaccia allor che ride.
 Quando scherza è allor più fiero;
 quando alletta, allora uccide.

⁵ Duetto. $\frac{3}{4}$, Do maggiore.

Chiude la scena venatoria questo duetto tra Antiope e la figlia Martesia, parodia di un analogo duetto proveniente, così come la sinfonia, dall'*Arsilda*. Più che di un duetto, si tratta di un'aria cantata da due personaggi l'uno di seguito all'altro. La struttura musicale è la medesima del brano precedente: ad Antiope è riservata la prima strofa, a Martesia la seconda. Nonostante la struttura simile, la veloce misura di $\frac{3}{4}$ e l'impulso ritmico della melodia ne fanno un duetto dal carattere più festoso rispetto al brano precedente, che chiude in serenità l'ampio squarcio scenico iniziale.

⁶ Aria. *Allegro* – c, Do minore.

Nella seconda scena, un dialogo tra madre e figlia serve a chiarire meglio il pensiero e la concezione misantropica che sta alla base del *modus vivendi* delle amazzoni in generale e Antiope in particolare. Riprendendo l'ambi-

SCENA III^a

MARTESIA

Mostro di tal natura,
che vago alletta e che allettando uccide,

se incontro mai, da sue lusinghe infide,
or che note mi sono,
saprò schermirmi, e in parte
io deluder saprò l'arte con l'arte.

segue nota 6

to semantico venatorio della scena precedente (e iniziando in qualche modo quell'educazione sentimentale di Martesia che si protrarrà lungo tutta l'opera), l'uomo – afferma la regina – è la bestia più feroce che esista, proprio perché si avvicina con quell'«aspetto lusinghiero» dietro cui nasconde i più terribili inganni. È tale il contenuto concettuale di quest'aria, la prima dell'opera che presenta la forma completa col *da capo*, la cui caratteristica frase melodica iniziale all'unisono con l'orchestra (che sembra quasi descrivere l'avvicinarsi minaccioso dell'odiato uomo) è seguita da una serie di progressioni cromatiche, che vorrebbero forse suggerire l'ambiguo atteggiamento ingannatore:

ESEMPIO 4 (Aria Antiope, bb. 10-16)

Antiope

Con a - spet - to lu - sin - ghic - ro, lu - sin - ghic - ro l'uom - mi - nac - cia al - lor che

ri - de, al - lor che ri - de, al - lor mi - nac - cia, al - lor mi - nac - cia

Violini I

Violini II

Viole

Basso

L'aria raggiunge anche zone dove il discorso armonico subisce sinuose increspature, come nel seguente esempio:

Certo pensier ch'ho in petto⁷
 è un'aura che volando
 parte, ritorna, e va.

E quell'istesso oggetto,
 che ha da fuggir bramando,
 tema e piacer mi dà.

segue nota 6

ESEMPIO 5 (bb. 37-42)

Antiope

mi - nac - cia al - lor che ri - de.

Violini, Viole

Basso

Il caratteristico unisono iniziale, le progressioni e il percorso armonico ricco di cromatismi finiscono per produrre un ritratto musicale dell'uomo che lo caratterizza come essere ambiguo e falso, pienamente corrispondente alla visione della regina delle amazzoni.

⁷ Aria. e, La maggiore.

Martesia, avvertita dalla madre del pericolo, pensa di essere ora in grado di fronteggiare quella strana belva. Se si ascolta però la sua aria (che Vivaldi trasse dal *Candace*, una sua precedente opera), sembra che Antiope, più che repulsa, abbia trasmesso alla figlia una certa curiosità, che le ha suscitato pensieri sino ad allora per lei ignoti: pensieri che ella descrive simili a «un'aura» che «volando va». Vivaldi non perde occasione per dipingere musicalmente il concetto, con dialoghi di semicrome tra voce e violini e veloci scale, a cui l'assenza del basso continuo infonde particolare leggerezza:

ESEMPIO 6 (Aria, bb. 13-18)

Martesia

è u - n'au - ra che vo - lan - do par - te

Violini I e II

Viole

Anche nel prosieguito il basso continuo è assente per larghi tratti, soprattutto in corrispondenza dei vocalizzi, le cui figurazioni risultano sovente piuttosto frastagliate, quasi a descrivere quel pensiero che, andando e venendo, non riesce a prendere una forma più precisa e distesa. Il ritratto musicale che ne esce dipinge dunque una Martesia nella quale l'odio per l'uomo sembra al momento una cosa estranea, non certo connaturata come nella madre; ciò la pone in una posizione senz'altro meno intransigente rispetto a quella della regina delle amazzoni.

SCENA IV⁸

(Al suono di trombe si accostano al lido alquante navi; sbarcano molti soldati greci alfine)⁸

ALCESTE, TESEO, ERCOLE e poi TELAMONE

ERCOLE

Amici, eccoci omai
 su quel barbaro lido ove la donna,
 ad onta delle leggi di natura,
 le raggioni dell'uomo usurpa e fura.
 Qui sol nasce alla vita
 il debil sesso, e ogni maschia prole
 pria ch'apra i lumi al pianto
 convien li chiuda eternamente al sole.
 Sì feroce costume
 d'incrudelir ne' proprii figli, aborre
 sin tra i furori suoi la tigre ircana:
 e qui legge inumana
 ordina, che ogni madre parricida,
 appena nati, i maschi parti uccida
 più che per ubbidire agli alti cenni
 del regnante Euristeo
 venni, amico Teseo,
 alfin di spegner queste,
 queste al sesso viril femmine infeste.

TESEO

E fia gloria d'Alcide,
 che figlio del gran Giove
 fè tante illustri prove,
 idre e draghi atterrà,
 e leoni sbrandò, resse le stelle,
 pugnar col sesso imbelle?

ALCESTE

Per distruggere i mostri
 nacque nel mondo Alcide;
 non v'è mostro peggior ne' tempi nostri
 di quest'empie omicide,
 de' consorti e de' figli.

TESEO

Ad Euristeo

basta aver per trofeo
 l'arme d'Antiope.

ERCOLE

Ad Ercole non basta:

io voglio un campo esangue
 di femmine mirar.

TESEO

Se ha men di sangue,

allor più bella e cara è la vittoria.

ERCOLE

Dov'è minor periglio è minor gloria.

TESEO

Io per l'imbelle sesso,
 amico, te 'l confesso,
 sento gentil pietà nascermi al core.

ALCESTE

Sovente è la pietà madre d'amore.

TESEO

Amor non è viltade in cor guerriero.

ERCOLE

Non è viltade, è vero,
 ma remora ben spesso è del valore.

TELAMONE (*entra*)

Signor, per quanto intesi
 da fido esplorator, per queste selve
 Antiope la regina
 scorre in traccia di belve;
 di cacciatrici amazzoni una schiera
 la siegue armata sol d'arco e di strali.

ERCOLE

Telamon, pria che il dì giunga alla sera
 spero l'armi fatali
 rapire alla superba: amici, intanto
 circondate la selva, e a me lasciate
 di disarmar colei l'impresa e il vanto.

⁸ Sinfonia. e, Re maggiore.

Accompagnati da un fragoroso squillo di trombe, sbarcano finalmente sulla spiaggia i tanto temuti uomini, nello specifico i greci capitanati da Ercole; i nobili Teseo, Alceste e Telamone. È la battaglia e fragorosa presentazione di quello che, dopo le amazzoni, sarà il secondo polo attorno a cui si muoverà l'intera opera. La musica originale, prevista dalla didascalia del libretto, è andata perduta: vista l'importanza del momento drammatico, nell'edizione che si presenta questa sera si ascolterà un interludio composto da Fabio Biondi su musiche vivaldiane, seguendo lo stesso stile che il compositore veneziano adottò in contesti simili, in opere quali *Giustino* o *Tito Manlio*.

Vedrà l'empia, vedrà, che qual soglio⁹
 domar so l'orgoglio,
 e abbatte su l'erba
 ogn'alma superba
 col braccio mio forte.
 Caderà, se non cede quell'armi;
 se vuol contrastarmi
 vedrà con orrore,
 che indarno al valore
 si oppone la sorte.

ALCESTE

Grand'Alcide io ti seguo, in cor guerriero

è fallo amor per chi pietà non sente;
 non son degne d'amor donne si fiere:
 io da crudel beltà non fui mai colto,
 che troppo fiero un cor guasta un bel volto.

Quella beltà¹⁰
 sol degna è d'amor,
 che in seno ha un cor
 sol fatto per amar.
 Mai non vedrà
 tenero amor in me
 chi non ha in sé
 core per riamar.

⁹ Aria. *Presto* – $\frac{3}{8}$, Si bemolle maggiore.

Ercole si presenta subito agli spettatori come il vero antagonista di Antiope. Se costei rappresenta l'intransigente custode del *modus vivendi* delle amazzoni, l'eroe greco appare come colui che è destinato, grazie alla più pure doti guerriere, a spezzare e a punire l'anomalia rappresentata dalle amazzoni (donne guerriere – che perciò 'usurpano' un'attività tipicamente maschile – e crudelmente misantropo) e a 'rimettere ordine' nei ruoli sociali dell'uomo e della donna; tutto ciò è unito a una certa dose di misoginia che fa il paio con la misantropia di Antiope. Diverse posizioni implicano musicalmente diverse strategie: quanto armonicamente contorta (ma sotto un certo punto di vista interessante) risultava l'aria di Antiope, quanto molto definito e lineare è il percorso armonico dell'aria di Ercole (parodiata da un'aria del *Tito Manlio*):

ESEMPIO 7 (Aria Ercole, bb. 21-28)

Ercole, Violini, Oboi

Basso

L'aria continua di questo passo, inanellando sino alla conclusione le martellanti crome, il cui disegno melodico a qualcuno ricorderà il *Cavaliere selvaggio* di schumanniana memoria. Ercole dunque risponde alle contorsioni musicali e concettuali di Antiope in un'aria un po' 'tagliata con l'accetta', di una linearità quasi ossessiva. Il ritratto musicale dei due contendenti è perfettamente compiuto.

¹⁰ Aria. $\frac{3}{8}$, La minore.

Non tutti i nobili greci che accompagnano Ercole mostrano di dividerne *in toto* l'intransigenza guerriera e misogina: già Teseo, nella scena precedente, se ne era in parte dissociato. Alceste, sulle orme di Ercole, ammette l'impossibilità di amare una «crudel beltà», ma non disdegna di vagheggiare una «beltà degna d'amor»; lo fa in una breve aria la cui forma in due strofe ricalca quella già osservata nel brano di apertura di Antiope e nel duetto successivo (cfr. note 4 e 5). Di tale brano ci sono giunte solo le parti della voce e del basso continuo: Fabio Biondi ha completato l'orchestrazione aggiungendo una parte solistica affidata alla viola d'amore. Se si osserva la condotta armonica dell'aria, si nota un particolare degno di nota: la prima strofa dall'iniziale La minore inizia un percorso che sembra farla approdare alla relativa maggiore (Do), salvo poi stertzare improvvisamente con una perturbazione cromatica verso il Do minore di arrivo. Il carattere meditativo della linea melodica, assieme al percorso armonico impreziosito da deviazioni quali quella descritta in precedenza, ne fanno un brano in deciso contrasto con l'aria precedente, e costituiscono una sorta di spina nel fianco musicale alla monolitica linearità guerriera di Ercole.

SCENA V^a 11

TESEO, *poi* IPPOLITA

TESEO

No, che amor non è fallo in cor guerriero;
anzi all'eroiche imprese
stimolo del valore
al pari della gloria è spesso amore.

IPPOLITA (*da dentro*)

Compagne aita, aita!

TESEO

Che miro, o ciel! Da fiero orribil orso
nobil donna assalita,
indarno si schermisce; al suo soccorso
mi sprona il genio, e la pietà mi porta.
(*Esce*)

IPPOLITA (*fuori*)

Qual nume mi difende?
Chi alla vita mi rende?

TESEO

Bella, respira omai: la belva è morta.

IPPOLITA

(Un uomo in mia difesa?)

TESEO

(Ahi, che bel volto!)

IPPOLITA

(Devi, Ippolita, dunque
la vita a un tuo nemico?)

TESEO

(E pur m'ha tolto
ogni vigor quel ciglio, e vinto io sono.)

IPPOLITA

(E come posso, o Dio,
odiare il donatore e amare il dono?)

TESEO

(Ah no, che non poss'io
toglierla vita a chi pur resi il giorno.)

IPPOLITA

Straniero, e qual mia sorte,
qual tua sventura ti guidò qui intorno,
dove è pena la morte
a ciascun del tuo sesso? Ancor non sai,
che qui regnan l'amazzoni?

TESEO

Purtroppo,

bella nemica, il tuo rigor provai.

IPPOLITA

Come?

TESEO

Un sguardo appena
verso di me volgesti,
che mi apristi nel sen piaga mortale.

IPPOLITA

Se a te dunque funesti
sono i miei sguardi, or che sarà il mio strale!

TESEO

No, no, troppo gradite
sono al cor le ferite
ch'escon dagl'occhi tuoi.

IPPOLITA

Dimmi chi sei.

TESEO

Del regnante di Atene
figlio, Teseo, son io.

IPPOLITA

A queste infauste arene
chi ti condusse mai?

TESEO

Nobil desio

d'onor, di gloria.

IPPOLITA

E quale?

TESEO

Un comando reale
del monarca Euristeo da noi richiede
l'armi d'Antiope.

¹¹ Giunti a questo punto, tutto lascerebbe supporre che il primo incontro tra i greci e le amazzoni, vista la distanza abissale che intercorre tra i due popoli, si risolva con uno scontro, fors'anche armato. In realtà non succede così: il primo contatto tra le due civiltà è un incontro amoroso innescato da un espediente spesso utilizzato nei melodrammi settecenteschi. Ippolita, sorella di Antiope, inseguita da una belva feroce, viene salvata *in extremis* da Teseo e, conseguentemente, scocca il colpo di fulmine tra i due.

IPPOLITA

(O ciel che intendo?) E crede
sì facile l'impresa?

TESEO

Ove d'Alcide
pugna la destra, ogni difesa è vana.

IPPOLITA

Di tal vanto si ride
Antiope, a me germana.

TESEO

Tu d'Antiope sorella?
(Che senti, acceso cor? La fiamma ond'ardi,
perché mai non s'estingua, è troppo bella.)

IPPOLITA

(O Dio! sì dolci sguardi
Vibra costui, ch'io già mi sento al core
nascere un certo affetto,
che non so, se d'amore
o pur di gratitudine sia figlio:
ma convien del periglio
avvertir la regina.) Addio, Teseo.

TESEO

Così mi lasci?

IPPOLITA

Ascrivi a tuo trofeo
che Ippolita salvasti.

TESEO

E tu, crudele,
piagasti per mercè poscia il cor mio:
Ippolita...

IPPOLITA

Teseo...

IPPOLITA e TESEO

(Che pena!) Addio.

IPPOLITA

Un certo non so che¹²
mi punge, e passa il cor,
e pur dolor non è.
Se questo è forse amor,
già del suo dolce ardor
mio sen esca si fè.

SCENA VI^a

TESEO

Da sì nobile sfera
scese l'ardor, che questo petto infiamma,
che per più bella fiamma arder non posso.

Occhio, che il sol rimira,¹³
se altrove il guardo gira,
non scorge altro che orror,
e del suo folle error
s'affanna e duole.

¹² La musica di questa aria di Ippolita è al momento considerata perduta.

¹³ Aria. *Largo* – e, Fa maggiore.

La separazione forzata dalla nuova fiamma lascia Teseo solo in scena, ponendo le premesse per l'innesco della prima aria del principe ateniese che, sin dall'inizio del dramma, mostra di preferire Venere a Marte. Una volta separatosi dal suo «bel sole», il mondo sembra a costui scuro e orrifico; Vivaldi non perde occasione per descrivere musicalmente l'«orror» e il «folle error», e lo fa con un percorso armonico che dall'iniziale Fa maggiore si sposta tramite modulazioni e progressioni prediligendo le tonalità minori: Re minore al posto del più consueto Do maggiore è l'approdo della prima parte della sezione A, la cui seconda parte si conclude in un Fa maggiore preceduto di poco da una cadenza in Fa minore. Valga come indicazione del clima generale dell'aria il seguente esempio caratterizzato dalla discesa cromatica del basso:

ESEMPIO 8 (Aria Teseo, bb. 18-22; sono omissi i violini II e le viole)

Teseo

non scor-ge al-tro che or-ror e del suo fol-le-er-ror, e del suo fol-le-er-ror

Violini I

Basso

Tal, s'io mi volgo intorno,
torbido e oscuro il giorno
rassembra a' mesti rai
dappoi ch'io rimirai
il mio bel sole.

SCENA VII^a 14

*Gabinetto reale vicino all'armeria con toeletta; so-
pravi attrezzi femminili per acconciarsi.*

ORIZIA

Mie fide un crine avvezzo
a cingersi d'allori
sdegna di gemme e fiori
gl'inutili ornamenti, e al guardo mio
della luce dell'or splende più chiaro
il bellicoso acciaio;
anche in tempo di pace
più che l'ostro mi piace
vestir l'usato usbergo, e lieve parmi
della celata il pondo.

SCENA VIII^a

Detta, e ANTOIPE con amazzoni cacciatrici

ANTIOPE

All'armi, all'armi,

Orizia mia germana:
co' più scelti guerrieri

su nove greche antenne
Ercole a nostri danni oggi sen venne.

ORIZIA

Ercole, la cui fama
empie il mondo di stima e di terrore?

ANTIOPE

Ercole, il cui valore
spaventa anche i più forti.

ORIZIA

A quale impresa?

ANTIOPE

A spogliar me dall'armi, e ad Euristeo
portarle per trofeo;
tanto mi disse Ippolita poc'anzi.

ORIZIA

Il ciel forse l'invia
per dar vanto maggiore
al mio valore, e alla destra mia:
su dunque all'armi, e per maggior suo scorno
farò che, arse le navi,
ogni passo si chiuda al suo ritorno;
tu qui resta, o sorella, e sia tua cura
di Temiscira custodir le mura.

ANTIOPE

Pensa a qual rischio esponi
la tua vita, o germana; e cauta almeno
non cimentar, ten priego
col furore d'Alcide il tuo bel seno.

segue nota 13

L'unica schiarita si registra solo alla fine della sezione B, quando finalmente appare il «bel sole» e la voce si distende su vocalizzi terzinati:

ESEMPIO 9 (bb. 36-39; sono omesse le viole)

Teseo, Violini

il mio bel so - - - - - le

Basso

L'aria ci è giunta incompleta nell'orchestrazione: l'integrazione delle parti dei violini secondi e delle viole compiuta da Fabio Biondi ci permette di apprezzare appieno le notevoli doti musicali del brano, che dipinge un Teseo sprofondato ormai nell'abisso dell'innamoramento.

¹⁴ La situazione precipita: Antiope e Orizia studiano le contromosse per troncane sul nascere le pretese di Ercole e decidono immediatamente di dare inizio ai cimenti guerreschi. Nel frattempo si apprende che Martesia, figlia di Antiope, è finita nelle mani dei greci.

ORIZIA

A un cor generoso¹⁵
è gioia il cimento,
e pena il riposo:
leone, che sdegnava
il debole armento,
per preda più degna
si rende orgoglioso.

SCENA IX^a

ANTIOPE, poi IPPOLITA con altre amazzoni cacciatrici

ANTIOPE

Orizia generosa
corre incontro al periglio
ed io, codarda e vile,
lascio la selva e fuggo in queste mura,
quasi timida damma entro all'ovile?
La cacciatrice schiera
tosto all'esempio mio...

IPPOLITA

Germana, o dei! Martesia è prigioniera!

ANTIOPE

Ippolita, che narri? Ah, figlia!

IPPOLITA

Ascolta.

Già scoperto il nemico
di cacciatrici femmine lo stuolo,
seguiva l'orme tue con piè veloce
per ricoverarsi in Temiscira a volo,

quando fuor della selva, ove sul ponte
varcasi il Termodonte,
fermò Martesia il piè sol per desio
di rimirar qual volto,
da lei non più veduto, ha il viril sesso:
tanto compiacque in esso
gli sguardi suoi, tanto fermossi, e tanto
s'avanzar l'altre, che alla fin sorpresa,
sola, e senza difesa,
di quella schiera ostil, che ci seguiva,
preda innocente, ella restò cattiva!

ANTIOPE

E vivo? E neghittosa
qui mi trattengo, e al campo anch'io non volo?
Triforme dea, se del nemico stuolo
cade nelle mie forze alcun, che sia
di nobil sangue, ti prometto e giuro
svenarlo di mia mano
al tuo gran nume e alla vendetta mia.

SCENA X^a

IPPOLITA sola

Per riveder l'aspetto
di chi pietoso oggi mi tolse a morte
io con Martesia or cangerei mia sorte.

Non sarà¹⁶
pena la mia,
se vedessi incatenarmi
da chi il cor già mi legò.

¹⁵ Quest'aria di Orizia, come tutte quelle in origine riservate al personaggio, è andata perduta (cfr. nota 26).

¹⁶ Aria. *Allegro* – $\frac{12}{8}$, Re maggiore.

Ippolita mostra di essere quasi completamente indifferente al precipitare guerresco degli eventi: è talmente persa ormai nell'amore per Teseo che preferirebbe essere lei prigioniera dei greci al posto di Martesia. È questo ciò che va cantando nella sua aria (parodia di un brano dell'*Ottone in villa*) caratterizzata da una distesa linea melodica dalle ondulate terzine di crome.

ESEMPIO 10 (Aria Ippolita, bb. 9-12)

Ippolita, Violini



La melodia spianata, che Ippolita canta all'unisono coi violini e senza alcun accompagnamento, non disdegna qualche increspatura cromatica alla fine della sezione A e nella sezione B, e dipinge la sorella di Antiope come donna perdutoamente innamorata, ma che esprime il suo sentimento in maniera musicalmente più distesa e serena, rispetto al suo amato Teseo.

E men empio
d'ogni scempio
m'è il tormento, ch'il privarmi
di chi sol cercando vò.

SCENA XI^a 17

*Campagna con ponte magnifico sul Termodonte.
Veduta delle navi greche in lontananza, che poi si
abbrugiano.*

ALCESTE, MARTESIA, TELAMONE, poi ERCOLE con sol-
dati

ALCESTE
Martesia è mia.

TELAMONE

Io l'arrestai primiero.

ALCESTE
Ma teco usò difese.

TELAMONE
Vana difesa e frale.

ALCESTE
A me cedè lo strale e a me si rese.

TELAMONE
Pur alfin sarà mia.

ALCESTE
No, se la vita non mi toglì prìa.

MARTESIA
Barbari: e tanta sete
del mio sangue v'accende,
che tra voi si contende
di crudeltà?

ALCESTE
Non è, non è la brama
del sangue tuo, sol del tuo bel sembiante
l'alto possesso a duellar ci chiama.

TELAMONE
Crudeltà non temer da un core amante.

MARTESIA
Voi mi amate?

ALCESTE
Io t'adoro,
bella Martesia.

TELAMONE
Ed io per te mi muoro.

MARTESIA
Che intendo? Ohimè! Son morta.

ALCESTE
E di che temi?

TELAMONE
Ti spaventa l'amore?

MARTESIA
Eh, l'arti infide
mi son note dell'uomo; allor minaccia
quando lusinga, e quando alletta, uccide.

ALCESTE
Da chi l'udisti mai?

TELAMONE
Chi ciò ti dice?

MARTESIA
Dalla mia genitrice
oggi pur io l'intesi, e so che l'uomo
è il nemico più fier del nostro sesso.

ALCESTE
Egli nutre per voi quell'odio istesso
che serba il capro all'agna,
e il colombo amoroso
alla candida sua dolce compagna.

MARTESIA
Fiera di tal natura
non mi darìa terror, se dentro al seno
non covasse maligna ira e veleno.

¹⁷ La prova ulteriore che l'ardore guerriero di Ercole (che disdegna divagazioni amorose) non è pienamente condiviso dai suoi compagni la si ha in questa scena, dove Alceste e Telamone, entrambi colpiti dalle grazie dell'amazzone Martesia prigioniera, se la contendono in un serrato diverbio, che solo l'intervento di Ercole calmerà. Sembra che quest'ultimo sia rimasto l'unico ad avere un odio così assoluto verso le amazzoni: il colpo di fulmine di Teseo e l'invaghimento di Alceste e Telamone dimostrano che i suoi compagni hanno delle femmine guerriere un'opinione che prescinde dalle mere questioni belliche.

ALCESTE

Bella semplicità!

TELAMONE

Semplicetta beltà!

MARTESIA

Misera! Indietro.

ALCESTE

Che temi?

TELAMONE

Che paventi?

MARTESIA

I vostr'istessi

favor tem'io.

ALCESTE

Perché?

MARTESIA

Perché con essi

morte recate a noi.

TELAMONE

Alceste, in lei

pongasi ogni ragion del nostro sdegno.

ALCESTE

Sì, Martesia, decidi

chi di noi sia dell'amor tuo più degno.

MARTESIA

Più degno del mio amor?

TELAMONE

Sì, bella.

MARTESIA

O dei!

Dite, dell'odio mio.

ALCESTE

Ancor di quello pronunzia la sentenza.

MARTESIA

Dirò, che te non voglio, e te detesto.

TELAMONE

Decida dunque il brando

la nostra lite.

ALCESTE

Ecco ch'io già lo stringo.

TELAMONE

Ed io pronto, l'impugno.

ERCOLE (*entra*)

Olà, fermate.

Qual discordia civile

rivolge, o prenci, a vostri danni il ferro
a sparger destinato il sangue ostile?

ALCESTE

Pretende Telamone

ragion sovra costei che fu mia preda.

TELAMONE

Anzi fu mia conquista.

ERCOLE

E chi non vede,

se per me combattete,

che son conquiste mie le vostre prede?

ALCESTE

A te cederla è gloria.

TELAMONE

Ed io mi pregio

fartene un dono.

ERCOLE

Andate

soldati, e alle mie tende

la gentil prigioniera ora guidate.

MARTESIA

Signor, se ti dispiace,

che per me questi sian venuti all'armi,

pria di partir saprò ridurli in pace.

ERCOLE

Io vi consento: Alceste, Telamone,

Ercole non pretende

sulle vostre conquiste aver ragione,

ma se amor per costei l'anima vi accende

serva amor alla gloria: io la riserbo

al più degno di voi; più bella impresa

a chi di voi farà

per premio e per mercede oggi sia resa.

(Parte)

ALCESTE

Premio del mio valore

oggi, bella, sarai.

MARTESIA

Anch'io lo spero.

TELAMONE

Dell'ardor mio la tua beltà mercede

alfin sarà.

MARTESIA

Così l'anima lo crede.

(A *Telamone*)

Un guardo, un vezzo, un riso¹⁸

(Ad *Alceste*)

si deve a quel bel viso,
che tanto spira amor.

(Poi a *Telamone*)

Alfin non è gran cosa,
ch'io sia meno ritrosa
a chi mi dona il cor.

SCENA XII^a

ALCESTE *solo*

Per sì bella speranza,
che non saprò tentar? Con alma forte
su la punta de' strali
correrò lieto ad incontrar la morte.

Sento con qual diletto¹⁹
mi dice un mio pensier,
che spero di goder,
che sia contento.

Già 'l mio soave affetto
discaccia ogni timor,
e dolce rende al cor
ogni tormento.

SCENA XIII^a

TELAMONE *solo*

Per ottener colei che l'alma adora
già sospiro il cimento,
e dell'usato ancora
già più forte mi sento;
che nel mio petto unita
la gloria con Amore
la man mi rende a più bell'opre ardita.

Lascia di sospirar,²⁰
cessa di lacrimar;
l'alma non teme
se fia premio al valor il bene amato.
Gode del suo martir,
e l'accresce l'ardir
si bella speme
che alla battaglia il cor fa più animato.

¹⁸ Aria. $\frac{3}{4}$, Fa maggiore.

Anche Martesia mostra di non essere affetta dalla misantropia così assoluta che caratterizza la madre Antiope: l'essere corteggiata da due così valorosi principi la lusinga e la invita, come afferma nella sua aria, ad essere «men ritrosa». Si tratta di un breve, semplice e scorrevole brano accompagnato dal solo basso continuo che presenta, comunque, la forma completa col *da capo*, e che segna altresì l'inizio dell'educazione sentimentale di Martesia.

¹⁹ Aria. $\frac{3}{4}$, Re maggiore.

Lasciato solo, Alceste dà libero sfogo alle sue speranze di ottenere per sé Martesia, grazie a quell'azione eroica richiesta da Ercole. Lo fa in quest'aria dai contorni melodici spigliati e baldanzosi:

ESEMPIO 11 (Aria Alceste, bb. 21-27; sono omessi i violini II e le viole)

Alceste, Violini I

Basso

Dopo le 'oscurità' di Teseo, le linee distese di Ippolita e l'ingenuità di Martesia, Vivaldi declina ora musicalmente il sentimento amoroso con toni di baldanzosa speranza, sottolineati dai vocalizzi nella parte finale. Nonostante i propositi bellicosi di Ercole, Orizia e Antiope, la musica di questo atto primo sembra dunque soprattutto indugiare nell'analisi dei sentimenti amorosi (in ciò anche favorita dalla perdita della musica dell'aria di Orizia); i due popoli che dapprincipio parevano così in conflitto entrano in realtà in contatto, grazie alla serie di 'amori trasversali' nati fin qui.

²⁰ L'aria di Telamone, presente nelle fonti musicali (anche se non in forma completa), viene omessa in queste recite per ragioni di equilibrio musicale.

SCENA XIV^a 21ERCOLE, poi TESEO con *quantità di soldati*, poi ORIZIA
sul ponte con *l'amazzoni guerriere**(Intanto si veggono ardere sul Termodonte le navi
de' greci)*

ERCOLE

E qual astro maligno,
invido di mia gloria,
con la fuga d'Antiope alla mia destra
involò la vittoria, o sommi dei?

TESEO

Ercole, ohimè!

ERCOLE

Teseo,

di qual funesto avviso
nunzio ne vieni?

TESEO

Ah, volgi indietro i lumi,

e d'incendio improvviso
arder rimira già le nostre navi.

ERCOLE

Chi tanto osò?

TESEO

La fiera Orizia, e veggo
ch'ella sul ponte a noi si mostra.

ERCOLE

All'armi;

soldati, arse le navi a noi si toglie
ogni speme al ritorno, e qui conviene
con generoso ardire
o restar vincitori, oppur morire.ORIZIA *(sul ponte)*Vieni superbo greco,
terror del mondo, e domator de' mostri;
prova se i brandi nostri
han contro del tuo petto il taglio ottuso;
vieni, e riman confuso
nel veder la tua fama oppressa e vinta
dal più debole sesso, e ogni tua gloria
per mano femminil cadere estinta.

ERCOLE

Non si lasci impunito,
greci, cotanto orgoglio; e la superba
s'assalisca, si prenda e si disarmi.

ORIZIA

Su, compagne, a battaglia, all'armi, all'armi.

*(Segue l'abbattimento sul ponte al suono di trombe,
di timpani, e di tamburi)**Fine del PRIMO ATTO.*

²¹ L'aspetto bellicoso prende repentinamente il sopravvento nell'ultima scena dell'atto primo: Orizia ha incendiato le navi dei greci, i quali decidono di passare al contrattacco sul ponte posto sul Termodonte. La scena dell'abbattimento del ponte, *topos* drammatico che qua e là appare nella librettistica sei-settecentesca (si veda ad esempio il *Xerse* di Nicolò Minato, 1655), dà modo allo scenografo di chiudere l'atto con una scena spettacolare. La musica che originariamente accompagnava l'abbattimento è andata perduta: Fabio Biondi l'ha ricostruita utilizzando il concerto RV 571 di Vivaldi, a cui ha aggiunto la parte dei timpani sulla scorta della didascalia del libretto.

ATTO SECONDO

[Loggie che introducono al Parco Reale.]

SCENA PRIMA

IPPOLITA, poi ANTIOPE

IPPOLITA

Onde chiare che sussurrate,²²
ruscelletti che mormorate,
consolate
il mio desio,
dite almeno all'idol mio

la mia pena e la mia brama.

Ama, risponde il rio,
ama, la tortorella,
ama, la rondinella.

Vieni, vieni, o mio diletto,
ch' il mio core tutto affetto
già t'aspetta, e già ti chiama.

Quanto per me fatale
fu la pietà di chi mi tolse al morso
del fiero orribil orso:
ah, fosse almen presente,
come al pensiero, anche agli sguardi miei!

²² Aria, e- $\frac{3}{8}$ - $\frac{12}{8}$, Sol maggiore

Se l'atto primo si chiudeva con uno scorcio di grande spettacolarità scenografica, non meno musicalmente spettacolare risulta l'apertura del secondo. Ippolita, sola in scena, esprime tutti i suoi sentimenti amorosi verso Tesseo in un'aria organizzata da Vivaldi in tre fasce sonore: ai due «violini in scena», a cui è riservato l'*incipit* del brano, contrappone dapprima il clavicembalo solo, poi finalmente il resto degli archi (agli appassionati händeliani verrà in mente la Cleopatra del *Giulio Cesare*, di un anno successivo all'*Ercole* vivaldiano, che utilizzerà un analogo espediente all'inizio dell'atto secondo):

ESEMPIO 12 (Aria Ippolita, bb. 1-3, 7-8, 10)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the entrance of the violins (Violini in scena) with two staves in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the harpsichord (Clavicembalo) with a single staff in treble clef playing a rapid sixteenth-note figure, and a bass staff in bass clef playing a simple eighth-note accompaniment. The third system shows the rest of the strings: Violini I and II (treble clef), Viole (alto clef), and Basso (bass clef), all playing similar rhythmic patterns.

ANTIOPE

Germana il ciel, gli dei
secondar le nostri armi; arse le navi
di spoglie onusta, e di nemiche prede
Orizia trionfante a noi sen riede.

IPPOLITA

Alla causa più giusta
arrise il ciel.

ANTIOPE

Ma la rapita prole
io pur sospiro, e nel comun contento
sola Antiope si duole.

IPPOLITA

Spera, chi sa? Tra tanti
prigionieri d'Orizia, alcun sarà,
che rasciugar potrà forse i tuoi pianti,
che pe' l di lui riscatto a te la figlia
Ercole renderà.

ANTIOPE

Pur ora intesi
esser tra i greci schiavi uno che al volto
e alle belle armi molto
sembra tra lor distinto.

IPPOLITA

Ah fosse almeno
l'idolo del mio cor.

ANTIOPE

E il destinai
a placar il furor che ascondo in seno.

IPPOLITA

Sì, ricomprar con esso
vuoi la figlia diletta.

ANTIOPE

Anzi, giurai svenarlo,
vittima a Cintia e alla mia vendetta.

segue nota 22

A ciascuno dei gruppi strumentali sono affidati frammenti che descrivono in qualche misura quelle onde e quei ruscelletti evocati dal testo, esposti talora isolatamente quasi in forma di eco, talora contemporaneamente. A tanto preziosismo strumentale si aggiunge Ippolita, che canta un'accattivante melodia e che diventa di fatto il quarto elemento dell'insieme sonoro. In tale contesto, Vivaldi non si fa certo sfuggire l'opportunità di dipingere musicalmente gli effetti di eco evocati nella seconda strofa, dove l'orchestra risponde alle fonti sonore sul palco (violini e canto):

ESEMPIO 13 (bb. 34-39)

Ippolita

«A - ma» ri - spon - de il ri - o

Violino solo in scena

Clavicembalo

Violino solo in orchestra

Basso

Tutto ciò fa di quest'aria un brano di grande effetto sonoro e spettacolare, vero colpo di teatro per stupire gli spettatori che, dopo le 'meraviglie' visive della fine dell'atto precedente, si trovano davanti a un brano in cui la scenografica spettacolarità è ottenuta con mezzi squisitamente musicali.

IPPOLITA

Ah, se fosse Teseo, mirare esangue
 il tuo liberator, cor mio, potrai
 „ma di, qual pro trarrai
 „dal suo morir?

ANTIOPE

„ Mi pagherà col sangue
 „il pianto, ch'io versai.

IPPOLITA

„ Pensa al periglio,
 „a cui la figlia esponi.

ANTIOPE

„ A' greci ignoto
 „è pur anche il mio voto.

IPPOLITA

Ma qual voce festiva
 risuona intorno?

CORO (*dentro*)

Viva Orizia, viva, viva.

ANTIOPE

A incontrar la germana
 men vo'; tra i prigionieri
 poi sceglierò chi più convien, che fia
 vittima al mio furor.

IPPOLITA

Non fate, o numi,
 che scelga mai chi adora l'alma mia.

ANTIOPE

Bel piacer ch'è la vendetta²³
 quando alletta
 un nobil core?
 Se l'offesa con offesa
 giunger puote a vendicar.
 Di giust'ira un'alma accesa
 il suo vindice furore
 con ragione solo aspetta
 l'empio sangue dissetar.

²³ Aria. *Allegro molto* – $\frac{3}{8}$, Fa maggiore

Tocca ad Antiope interrompere bruscamente l'idillio di Ippolita: siccome la figlia Martesia è stata fatta prigioniera dai greci, è sua intenzione vendicarsi su uno dei prigionieri appena catturato. L'originaria aria che Antiope cantava in questo punto (e che si può leggere in questo libretto) per ragioni di equilibrio musicale in queste recite non viene eseguita, ma viene sostituita dall'aria che lo stesso personaggio cantava in origine nella scena terza di questo stesso atto (che il lettore potrà qui trovare nella sua posizione originaria): in tal modo lo spettatore di questa sera ascolterà solo uno dei due brani che nell'atto secondo sono affidati alla regina delle amazzoni. Si tratta di un'aria assai vigorosa la cui orchestrazione è completata da Fabio Biondi con l'aggiunta di due corni. *L'incipit* vocale ne darà un'idea:

ESEMPIO 14 (Aria Antiope, bb. 19-25)

Antiope

Pur che ap - pa - ghi un giu - sto sde - gno, un giu - sto sde - gno

Violini I

Violini II

Viole, Basso

Antiope non fa che ripetere, quasi ossessivamente, questo o simili incisi melodici; se a ciò si aggiunge il tempo in $\frac{3}{8}$ e la presenza delle crome martellanti, si capirà come l'ascoltatore alla fine di quest'aria abbia l'impressione di aver ascoltato qualcosa di concettualmente molto simile all'aria di Ercole dell'atto primo (cfr. nota 9). Antiope spezza dunque l'idillio di Ippolita tirando in campo musicalmente quello stesso ardore guerriero (così assoluto che non ammette eccezioni amorose) che ha caratterizzato l'entrata dell'antagonista Ercole.

IPPOLITA

All'applauso comune
dell'invitta mia suora
spettatrice il dover me chiama ancora:
ma vacillan le piante
nel volgersi colà, come nel seno
palpita per timore il cuore amante,
che riveder vorria l'amato bene,
ma nol vorria veder fra le catene.

Da due venti un mar turbato²⁴
sembra il misero mio seno,
il veleno del timore,
e la speme dell'amor.

Ma sospirando
vado cercando
quel che più teme
il cor che geme
di due tiranni
sotto gl'affanni:
speme e timor.

SCENA II^a 25

Piazza avanti il reggio palazzo, dove viene Orizia sopra il carro trionfale, preceduta da schiavi greci, tra i quali è Teseo.

ANTIOPE e IPPOLITA, che scendono dal palazzo ad incontrar ORIZIA, la quale mentre scende dal carro, il coro delle amazzoni canta come segue

CORO

Viva Orizia, viva, viva.

ORIZIA

Viva sol la nostra dea;
a lei sol della vittoria
più che a me, tutta la gloria
e l'onore oggi s'ascrive:
viva Cintia, viva, viva.

CORO

Viva Orizia, viva, viva.

²⁴ Aria. *Allegro* – e, Re maggiore.

Antiope lascia nuovamente Ippolita sola in scena, divisa tra la voglia di rivedere il suo sposo e il timore di trovarlo tra i prigionieri greci, magari prescelto per la vendetta di Antiope. L'aria (parodia di un brano dell'*Orlando finto pazzo*) dà voce proprio a questo dissidio: i «due venti» che turbano il mare sono rappresentati musicalmente con un semplice espediente musicale:

ESEMPIO 15 (Aria Ippolita, bb. 22-25)

The musical score for Example 15 consists of four staves. The top staff is for Ippolita's voice, with lyrics: "da due ven - - - - ti, da due ven - - - - ti". The second staff is for Violini I, the third for Violini II, and the fourth for Basso. The music is in G major and 2/4 time. The vocal line features a melodic phrase that is repeated in the lower register, as indicated by the text.

Quasi tutte le frasi musicali cantate da Ippolita sono ripetute, come nell'esempio, all'ottava bassa, come se fosse un'eco: in questo modo lo stesso cantante crea di fatto due piani musicali che ben rappresentano i «due venti» che dominano l'aria, il cui fervore ritmico è garantito dall'impulso dei violini secondi e dalla catena ininterrotta di crome del basso continuo. Il sognante stato d'animo con cui Ippolita aveva iniziato l'atto è definitivamente rotto dall'agitazione provocata dall'irruzione di Antiope e del suo ardore guerriero.

²⁵ Coro. $\frac{3}{8}$, Fa maggiore.

Nella battaglia che ha chiuso l'atto primo, le amazzoni sono alla fine risultate vincitrici; nella scena che segue, Orizia, l'amazzone a cui vanno i meriti della vittoria e che più di altre mostra capacità e atteggiamenti guerriere-

ORIZIA

Germane, al regio piede
di servil ferro onuste
queste Orizia vi trae nemiche prede.

IPPOLITA

Che veggio? Egli è pur desso: oh stelle ingiuste!

TESEO

Vi bacio, o mie catene,
se riveder per voi posso il mio bene.

ANTIOPE

Io sola resto, o mia germana invitta,
per la rapita figlia
nel tuo trionfo sconsolata, e afflitta.

ORIZIA

Martesia prigioniera?

ANTIOPE

Amor, furore

me pur spingeva al campo
per ritogliera la preda al predatore:
ma il saggio tuo consiglio
qui mi rattenne, ed il comun periglio.

ORIZIA

Spera, che in questo giorno il nato sole
forse non caderà,
che al tuo sen tornerà l'amata prole.

ANTIOPE

Nel tuo valor confido.

IPPOLITA

„Orizia, se a me lice
„da te grazia sperar...

ORIZIA

„Germana chiedi.

IPPOLITA

„Tra le spoglie nemiche
„quel solo prigionier a me concedi.

ORIZIA

„Sia tuo.

ANTIOPE

„Fermati, ascolta: anch'io quel solo
„a te chieder volea
„per dar pace al mio duolo,
„e sciorre un voto alla triforme dea.

ORIZIA

„Di questa mia vittoria
„l'util tutto sia vostro, e mia la gloria:
„al campo io torno, e se ai miei voti arride
„il ciel, che è giusto, o libera prometto
„render Martesia, o imprigionare Alcide.

Torno al campo, e se il cielo m'arride²⁶
anche Alcide saprò incatenar,
vuò, che scorga quell'anima altera,
che a donna guerriera
forza eguale non può ritrovar.

segue nota 25

schì, viene portata in trionfo dalle sue compagne e mostra i prigionieri greci, tra i quali vi è anche Teseo. Tra i due poli attorno a cui è costruita l'opera (i greci e le amazzoni) si è dunque venuto a creare un parallelismo drammatico: se i greci continuano ad avere in ostaggio Martesia, il cui amore è conteso tra Alceste e Telamone, le amazzoni hanno fatto ora prigioniero Teseo, conteso tra Ippolita innamorata e Antiope, che su di lui vuole sfogare la sua vendetta e il suo voto fatto a Diana. La musica del coro che introduce la scena è andata perduta: Fabio Biondi l'ha ricostruita ricorrendo a materiale vivaldiano proveniente dal terzo movimento del concerto RV 99.

²⁶ Aria. e, Si bemolle maggiore.

Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, tutte le arie previste per il personaggio di Orizia risultano perdute, e ciò nuoce non poco all'equilibrio musicale dell'opera e anche alla sua costruzione drammatica basata, come si sta vedendo, sulla contrapposizione e il parallelismo tra i greci e le amazzoni. Se infatti da parte greca vi è un condottiero (Ercole) accompagnato da un seguito di tre personaggi (Teseo, Alceste, Telamone) caratterizzati tramite le arie con varie sfaccettature, per le amazzoni vi è la regina Antiope e altre tre figure di contorno (Martesia, Ippolita, Orizia) anch'esse dotate in origine di arie che dovevano meglio definirne i caratteri. Se per uno di questi personaggi (Orizia) la definizione drammatico-musicale manca completamente, si crea uno squilibrio che Fabio Biondi ha pensato di colmare, almeno in due casi (qui e nell'atto terzo), ricorrendo ad arie composte da Vivaldi per altre occasioni. In questo caso l'aria prescelta si trova in una raccolta conservata nella biblioteca di Berkeley e fu concepita in origine per l'opera *Ipermetra*. Si tratta di un'aria importante di solida fattura e di piglio robusto, che concede all'interprete anche una certa dose di virtuosismo e che restituisce al personaggio di Orizia un po' del peso specifico che le lacune delle fonti giunte sino a noi le avevano tolto.

SCENA III^aANTIOPE, IPPOLITA, TESEO *ed altri schiavi, e guardie*

ANTIOPE

Olà: doppie ritorte
stringano il prigioniero.

IPPOLITA

Olà: togliete

a quel piede gentile
ogni laccio servil.

ANTIOPE

Traggasi a morte.

IPPOLITA

Rendasi in libertà.

ANTIOPE

Con quale orgoglio

Ippolita s'oppono al cenno mio?

IPPOLITA

Con quello di regina.

ANTIOPE

Io sol dal soglio

le leggi detto.

IPPOLITA

E qui comando anch'io.

TESEO

(O destino! In due cori
gareggiano per me gl'odi e gl'amori).

ANTIOPE

„Orizia a me 'l concesse.

IPPOLITA

„A me lo diè, che prima il domandai.

ANTIOPE

„Io, già il sai, per gli dei
„lo chiedo e lo pretendo.

IPPOLITA

„
„giusta ragion di stato.

ANTIOPE

„
„I sospir miei
„così consoli, e 'l mio sì giusto affanno?

IPPOLITA

„Ben io piango il tuo duolo,
„ma più del nostro regno io piango il danno.

ANTIOPE

„Qual danno, e qual profitto
„ne pretendi ritrar con tua pietade?

IPPOLITA

„Quel, che trarne non può tua crudeltade.
Cieca, tu non rifletti
di Martesia al periglio?

ANTIOPE

Di natura il consiglio
luogo non ha ne' voti fatti al cielo.

IPPOLITA

A sì barbaro zelo io m'opporrò.

ANTIOPE

Vedrem chi avrà più forza.

IPPOLITA

Ugual teco mi diero
la sorte ed il natal possanza e impero.

ANTIOPE

Pur che appaghi un giusto sdegno²⁷
la vendetta ancor mi piace,
che tormenta, e dà dolor.E alla mia fortuna ria
offro lieta e vita e regno
per dar pace al mio furor.

[Parte]

SCENA IV^a

IPPOLITA e TESEO

IPPOLITA

Prence, tu prigioniero?

TESEO

Bella, mi vedi
trofeo d'Amor più che di Marte; io diedi
il piede volontario alle ritorte
sol per dar vita al core,
ch'era, lungi da te, vicino a morte.

IPPOLITA

E quali arti infelici,
prence, son mai le tue?
Per conservare un cor perderne due?

TESEO

Perché?

²⁷ Cfr. nota 23.

IPPOLITA

Dunque non sai che Antiope irata
giurò svenarti, vittima al suo sdegno?

TESEO

Sarà men disperata
almen la morte mia quand'io sia degno
di spirar, bella mia, sugl'occhi tuoi.

IPPOLITA

Ingrato e creder puoi,
ch'io possa mai soffrire
di vederti morire, e non morire?

TESEO

No, vivi, e in te conserva
di me la miglior parte; un tuo sospiro,
una lacrima sola
ch'escia dal petto tuo, da' tuoi bei lumi,
tutto l'orrore alla mia morte invola.

IPPOLITA

No, no: vanne, Teseo, e a miglior sorte
serba la vita tua, e in un la mia;
ritorna in libertà.

TESEO

Che tirannia!

È l'istesso che dir: vanne a morire.

IPPOLITA

Crudel dunque ricusi
dalla mia man di libertade il dono?

TESEO

Ah, questo è un don che dà morte al cor mio,
s'accettar nol poss'io,
chiedeggio, o cara, perdono.

IPPOLITA

Che risolvi?

TESEO

Disponga,

Amor, di me come gl'aggrada e piace;
so che lungi da te l'amante core
né viver sa, né sa trovar mai pace:
ma tu, perché non m'ami?
Vuoi, col falso pretesto
di darmi libertà, che da te lungi
porti le meste piante?

IPPOLITA

Non t'amo?

TESEO

No che mai l'oggetto amato
da sé non può bandire un core amante.

IPPOLITA

Sì, bel volto, che ti adoro,²⁸
sì begl'occhi, per voi moro,
né già mai vi lascerò.

²⁸ Aria. *Presto* – $\frac{3}{4}$, Fa maggiore

La situazione scenica conduce presto a un piccolo litigio tra i due amanti Ippolita e Teseo: la prima cerca a tutti i costi di liberarlo per garantirne la salvezza da Antiope, il secondo rifiuta la libertà, perché ciò vorrebbe dire allontanarsi dall'amata. Il dialogo sfocia direttamente in un'aria di Ippolita, la cui carica espressiva è evidenziata dal fatto che inizia direttamente senza la consueta introduzione orchestrale. Il brano, dal tempo particolarmente veloce, è caratterizzato da ripetizioni del testo e della musica retoricamente ben calibrate, quali quella che segue:

ESEMPIO 16 (Aria Ippolita, bb. 14-18)

Ippolita

mai vi la sce - rò, no, no, vi la sce - rò, vi la sce - rò.

Violini, Oboi

Viole

L'agogica, le ripetizioni dalla retorica efficace e un certo ardore espressivo che pervade il brano dipingono un'Ippolita innamorata e allo stesso tempo preoccupata per le sorti dell'amato.

Credi a me,
 mio ben, per te
 il mio core è tutto amore
 e morir ancor saprò.
 (Parte)

TESEO
 Oh dolcissime voci!
 Oh gratissimi accenti!
 Che soave ristoro
 i miei spirti languenti
 hanno da voi; se il vago sol, ch'adoro
 mi fa sentir che d'un eguale ardore
 per me l'accende e la mia speme avvisa,
 come un raggio di sol ravviva il fiore.

Se ingrata sera²⁹
 languire il fiore
 fa sullo stelo,
 all'alba spera
 sorgere più bello.
 Se un freddo gelo
 indura l'onda,
 disciolto al fine
 dall'empie brine
 lambir la sponda
 spera il ruscello.

SCENA V^a 30

Padiglioni dell'esercito greco in veduta della città.

ERCOLE *agitato*, TELAMONE, *soldati d'Ercole, e di
 Telamone, poi ALCESTE con spada d'Orizia*

ERCOLE
 Prigioniero Teseo?
 L'anima e 'l cor d'Alcide?
 Qual forte rocca o muro,
 quale abisso divide
 me dall'amico?

TELAMONE
 Odi, signor...

ERCOLE
 Sotterra,
 s'anco il chiudesse averno,
 per franger sue ritorte
 scenderò nell'inferno a portar guerra.

TELAMONE
 No, senti.

ERCOLE
 Io della morte
 porrò sossopra il regno.

TELAMONE

A te presenta
 facil modo la sorte...

ERCOLE

Il fier latrato
 del trifauce mastin non mi spaventa.

TELAMONE
 Martesia...

²⁹ Aria. *Allegro* – $\frac{2}{4}$, Do maggiore.

La frenesia e l'ardore espressivo di Ippolita sembrano in qualche misura aver contagiato anche l'amato Teseo, a cui è affidata un'aria dal clima espressivo abbastanza simile, oltre che dal metro identico e dall'identico tempo veloce. Caratterizza il brano, che Vivaldi compose in origine per la serenata *Gloria ed Himeneo*, il fatto che il compositore utilizza qui la tecnica dei *tutti unisoni* che abbastanza frequentemente si incontra nelle sue opere: sia alla voce, sia a tutti gli strumenti è affidata la medesima linea melodica, cosicché tutti suonano o cantano all'unisono. Ciò finisce per essere un mezzo musicale per far risaltare in maniera più diretta l'ardore che percorre tutto il brano.

³⁰ L'azione, che sembrava fissata in un parallelismo che vedeva Teseo prigioniero da una parte (e conteso per diverse ragioni tra Antiope e Ippolita) e Martesia dall'altra (contesa tra Alceste e Telamone), viene improvvisamente sbloccata da un evento che sembrava quasi impossibile sino a qualche scena prima: Alceste, per convincere Ercole a cederle Martesia, è riuscito addirittura a fare prigioniera la bellicosa Orizia. Telamone, invidioso dei progressi del rivale, propone ad Orizia un patto: la libererà a condizione che riporti Teseo al campo greco, in modo che il rivale di Alceste se ne possa assumere il merito nei confronti di Ercole.

ERCOLE

Orrendi mostri,
custodi di quel carcer disperato,
non teme questo cor gl'aspetti vostri.

TELAMONE

Martesia, se non sai,
figlia è della regina, e tu potrai...

ERCOLE

Per dar pace al mio duolo,
mura di Temiscira, o mi rendete
il caro prence, o ch'io v'adequo al suolo.

TELAMONE

Ercole...

ERCOLE

Telamone,
mi si renda l'amico; altro non chiedo.

TELAMONE

Vedi pur, ch'io ti cedo
su la mia prigioniera ogni ragione.

ERCOLE

Che dir vuoi?

TELAMONE

Ad Antiope
rendi Martesia, e n'otterrai Teseo.

ALCESTE (*entra*)

Rendi Martesia? A chi? S'ella è trofeo
destinato al valore?

Alceste a te signore, a te la chiede;
Alceste, che ti guida
la fiera Orizia incatenata al piede.

ERCOLE

„Orizia prigioniera?

TELAMONE

„ (Oh ingiusta sorte
„a me contraria, al mio rival propizia!)

ALCESTE

„A te fra le ritorte
„la scorge in breve la mia gente.

ERCOLE

„ Orizia,
come tua preda?

ALCESTE

„ Ascolta:
„ne' vicini contorni

„abbandonati e vuoti, io già raccolta
„tutta la gente mia nascosa avea,
„che grande impresa il cor mi predicea.
„Quando, ecco fuor con numerosa schera
„uscir di Temiscira Orizia altera;
„io pur allora esco dal varco, indietro
„fuggon l'armate donne, e chiudon tosto
„della città le porte:
„sola Orizia riman, fatta più forte
„dal suo periglio a noi si volge irata;
„ma da me confortata
„a ceder della sorte alle vicende,
„doppo breve difesa
„di rossor, d'ira accesa
„a me si rende.

ERCOLE

Alceste, il tuo valore
la tua fede, il tuo zelo, i meriti tuoi
saprò premiare.

ALCESTE

Io vado,
nunzio a Martesia di sì grande avviso.

SCENA VI^a

ERCOLE, TELAMONE e ORIZIA *condotta prigioniera da'*
soldati d'Alceste

ORIZIA

Trofeo dell'altrui frode,
non del valor, tu mi rivedi, Alcide.

ERCOLE

Donna, non sempre arride
a' temerari la fortuna, e gode
sovente il ciel così punir gl'audaci.

ORIZIA

Chi più audace di te? Chi più orgoglioso,
che fin da greci lidi
sei venuto a turbar l'altrui riposo?

ERCOLE

(Bella non men che fiera.)
Ancor tra le ritorte
tanto ardir si mantiene?

ORIZIA

Tra ceppi, e tra catene,
non smarrisce il coraggio un'alma forte.

ERCOLE

La beltà ti fa ardita, e del tuo volto
t'assicurano l'armi
ancora da' nemici.

ORIZIA

Ma da quelle
del braccio mio fuggono i grechi eroi.

ERCOLE

Sol quelle io temerei degl'occhi tuoi.

ORIZIA

E che vuol di Cupido
pargoleggiar tra i vezzi ancora Alcide?

ERCOLE

No; ma se Giove istesso,
che fulmina e saetta,
talor si rende al balenar d'un ciglio,
ne può temer con più ragione il figlio.

ORIZIA

Chi teme d'un fanciullo,
come poi chiama il nostro un sesso imbelletto?

ERCOLE

Chi forti non vi vuol, vi teme belle.

ORIZIA

Così puoi dilleggiarmi,
perché son disarmata e prigioniera;
ma nol faresti già, s'avessi l'armi.

ERCOLE

Non ti schernisco, prigioniera sei,
né di guerra permette la ragione,
che libera ti renda;
ti lascio a Telamone,
perché ti custodisca, e perché onori
la tua virtù, la tua beltà, che ammiro
e so prezzar, benché non m'innamori.

SCENA VII^a

TELAMONE e ORIZIA

TELAMONE

Udisti Orizia? A custodirti eletto
io fu da Alcide.

ORIZIA

E questo a me che importa?

TELAMONE

Non ti cal, che men gravi
ti renda i lacci onde il tuo piede è involto?

ORIZIA

È lieve ogni catena,
che porti il piede, quando il cor è sciolto.

TELAMONE

„V'è più d'uno di noi,
„che soffre in Temiscira
„destino uguale al tuo; ma non so poi,
„se a quella che tu trovi,
„speri un'egual pietà.

ORIZIA

„Ai suplici più rei,
„che inventar possa mai la crudeltà,
„puoi preparare il seno.

TELAMONE

„Ma tu ancora non meno
„prepararti a soffrir dunque pur dei.

ORIZIA

„A stancar li tormenti ho cuor che basta;
„usa pur a tua voglia
„per inventar le pene più crudeli
„di quel poter che sovra me ti diede
„la tiranna mia sorte:
„più misera sarò, ma non men forte

TELAMONE

No, generosa donna, al tuo coraggio
fora ingiusto ogni oltraggio:
io, che non men d'Alcide
conosco quanto eccede
sovr'ogni altro il tuo merto,
bramo legarti il cor, scioglierti il piede.

ORIZIA

Indegno ancor tu pensi
tentar d'Orizia il petto
con la viltà d'un temerario affetto?

TELAMONE

No, di chiederti amore io non son reo,
libertà ti darò, se mi prometti
libero a noi di rimandar Teseo.

ORIZIA

Se questo sol mi chiedi
te 'l prometto e te 'l giuro.

TELAMONE

Dunque ti sciolgo i lacci, e perché torni
in Temiscira, il passo or ti assicuro:
ma ti sovvenga poi
che della tua promessa
altro ostaggio non ho che la tua fede.

ORIZIA

Orizia tornerà fra le catene,
se libero Teseo tosto non riede.

Se libertà mi rendi³¹
non sarò ingrata al dono,
que' lacci scioglierò
per ricomprarmi:
ma voglio poi che apprendi
co' tuoi compagni eroi,
che ho petto per gradire
e vendicarmi.

TELAMONE

Così Alceste deluso
farò che resti e veda
che il vantaggio è sol mio della sua preda.

Tender lacci egli pretese³²
al valor e all'amor mio,
ma le reti solo ha tese
per suo scorno e per suo danno;
falso amico, infido amante,
dell'ingiusto suo desio
scorgerà che il volo errante
è cagion in lui d'affanno.

SCENA VIII^aERCOLE, ALCESTE, *poi* MARTESIA *con guardie*

ERCOLE

Molto tu oprasti Alceste.

³¹ L'aria di Orizia, come le altre per lo stesso personaggio, è andata perduta (cfr. nota 26).

³² Aria. *Allegro* – c, Fa maggiore.

La situazione drammatica creatasi trova sfogo in una grande aria affidata a Telamone, che Vivaldi già utilizzò con testo simile nell'opera *Armida al campo d'Egitto* e la cui orchestrazione prevede l'utilizzo di due corni obbligati a cui Fabio Biondi nella sua edizione ha aggiunto una parte per timpani. L'esempio che segue darà un'idea del clima generale dell'aria:

ESEMPIO 17 (Aria Telamone, bb. 26-27)

Nell'esempio, sono radunati in due battute tutti gli elementi musicali principali su cui è costruita l'aria, ossia le sincopi del canto (che dipingono in qualche modo i «lacci» sui quali è intrecciato il testo), la figurazione ostinata del basso dal ritmo dattilico (croma più due semicrome) e l'inciso ritmico alla fine della seconda misura dell'esempio, che riprende lo stesso ritmo del basso e «riempie» sovente gli interstizi musicali, donando incisività al brano. L'ostinazione con la quale questi elementi sono ripetuti lungo tutta l'aria, unita ad una certa fissità armonica (dettata anche dai limiti tecnici dei corni di allora), finisce in qualche maniera per proiettare musicalmente il personaggio di Telamone vicino a quella modalità musicale già utilizzata nelle arie di Ercole dell'atto primo (cfr. nota 9) e di Antiope nel secondo (cfr. nota 23), e quindi per allontanarlo dalla quella sfera amorosa e più «leggera» che caratterizzerà di lì a poco i comportamenti e il tono delle arie del rivale Alceste e dell'amata Martesia.

ALCESTE

E molto ancora
prometto oprar, purché Martesia sia
premio dell'opra mia.

ERCOLE

Tu finora non hai chi te 'l contrasti,
onde Martesia è tua.

MARTESIA

Martesia è sua? Perché?

ALCESTE

Per darti in dono
l'alma, le nozze, e 'l trono.

MARTESIA

Tue nozze?

ALCESTE

Si.

MARTESIA

Che voglion dir?

ERCOLE

Consorte
in sacro nodo avvinta
vuol farti sua compagna infino a morte.

MARTESIA

Avvinta infino a morte? In questa guisa
trattate il nostro sesso empî tiranni!
Con lusinghe ed inganni
voi ci allettate, e poi
l'odio scoprendo alfin contro di noi
ci tenete legate,
barbari, in schiavitù lunga e penosa.

ALCESTE

Schiava non già, ma sposa
bramo farti, Martesia.

MARTESIA

E sposa, che vuol dir?

ERCOLE

Vuol dir per opra
d'un reciproco amore
viver egli col tuo, tu col suo core.

MARTESIA

Come? Cambiarci il cor? Dunque degg'io
vivere col tuo core, e tu col mio?

No, no; io son contenta
di viver col mio core, e tu lo sia
di vivere col tuo;
ciascun tengasi il suo.

ALCESTE

Vedesti mai
semplicità più bella?

ERCOLE

Io non trovai
in tante belle, e in tante
più semplice beltà; seco tu resta:
me in altra parte chiama
dell'amico il periglio,
il mio onor, la promessa e la mia fama.

No: non dirai così,³³
credilo, bella, a me,
quando saprai cos'è
dar cor per core.

E lo saprai quel dì,
che il tuo vorrà da te
chi col suo cor ti diè
fede, ed amore.

³³ Aria. *Andante* – $\frac{3}{8}$, Sol maggiore.

L'aria di Ercole giunge alla fine di una scena nella quale, assieme ad Alceste, l'eroe compie una vera e propria opera di educazione sentimentale nei confronti dell'ignara Martesia, in uno di quegli scorci il cui carattere scherzoso contribuisce non poco a conferire una certa leggerezza a tutto il dramma. Se a prima vista il brano può rivelare qualche similitudine con l'aria che Ercole ha cantato nell'atto primo (identico metro di $\frac{3}{8}$, identica insistenza sul ritmo di croma, cfr. nota 9), in realtà il clima che ne esce è molto lontano dall'ostinazione guerriera di quel brano. A ciò contribuiscono di certo il tempo più moderato (qui *Andante*, là *Presto*) e la trovata di far suonare gli archi *tutti pizzicati*, oltre che una linea di canto di certo più elegante. Ne viene fuori un'aria quasi scherzosa e di piacevole ascolto, in tono col clima generale della scena, e che conferisce a Ercole una sfumatura di umana leggerezza che i comportamenti e la musica che fin qui caratterizzavano il personaggio di certo non lasciavano prevedere.

SCENA IX^a

MARTESIA, ALCESTE e soldati

ALCESTE

Bella, di Sparta il trono
è spreggevol così che il tuo rifiuto
meriti, allor ch'io tel presento in dono?

MARTESIA

Ma per farmi reina
tu vuoi che a te mi renda schiava e il core
cambi col tuo?

ALCESTE

Tu non l'intendi; Amore
con invisibil mano
fa questo cambio. Io degl'affetti tuoi
divengo unico oggetto, e tu de' miei.

MARTESIA

Dunque allor non potrei
amar altri che te?

ALCESTE

Sì, d'Imeneo
dispongono le leggi.

MARTESIA

E neppur lice
amar la genitrice?

ALCESTE

La madre amar si dee, ma questo affetto,
non men che amor, si può chiamar rispetto:
quel che unisce al consorte
è un altro forte laccio,
che tien gl'animi avvinti insino a morte.

MARTESIA

Se così fosse, io l'alma men ritrosa
già sentirei di divenir tua sposa.

ALCESTE

Dunque mia tu sarai?

MARTESIA

Chissà? Il mio core
non vi ripugna.

ALCESTE

Io ti ringrazio, Amore,
giacché sperar mi fai;
bella non ingannar la mia speranza,
ch'io spero sì, ma temo, né so ancora
se pari alla beltade hai la costanza.

Io sembro appunto³⁴
quell'augelletto
ch'alfin scampò
da quella rete, che ritrovò
ascosa tra le fronde.

³⁴ Aria. $\frac{12}{8}$, Si bemolle maggiore.

La scena di Alceste e Martesia è ancora caratterizzata dalla leggerezza già riscontrata in precedenza, provocata soprattutto da quell'ingenua ignoranza di Martesia in materia amorosa che fa da filo conduttore drammatico di questo segmento dell'atto. Di conseguenza anche l'aria di Alceste continua un po' sul medesimo registro: si tratta di un brano che Vivaldi compose in origine per *Ottone in villa*, e che poi riutilizzò, qui e altrove, col medesimo testo. Se il metro conferisce all'aria un tono quasi di danza, il compositore sembra soprattutto interessato a dipingere il canto dell'«augelletto», fors'anche con sottile sottinteso erotico, evidenziato tra l'altro dalla linea ascendente della melodia:

ESEMPIO 18 (Aria Alceste, bb. 5-7)

L'intento descrittivo permette all'interprete di dispiegare la propria voce in vocalizzi, che contribuiscono in certo modo anch'essi a fare dell'aria un brano leggero, scherzoso e scorrevole, di certo lontano dal *pathos* amoroso che contraddistingue sovente Ippolita e Teseo, l'altra coppia di amanti dell'opera.

Che, se ben sciolto,
solo soletto
volando va;
pur timido non sa
dove rivolga il piè,
sì del passato rischio ei si confonde.

[Parte]

SCENA X^a

MARTESIA, TELAMONE e *guardie*

TELAMONE
Ad onta della sorte
che tanto arride al mio rivale, io spero,
Martesia, alfin di stringerti consorte.

MARTESIA
E Telamone ancora
mi vuol sua sposa? E come, o ciel, poss'io
per render paghe ancor le brame tue,
divider il mio cor e darlo a due?

TELAMONE
Chi altri mai lo pretende?

MARTESIA
Alceste, e se il mio core a lui dar voglio,
mi fa regina in Sparta.

TELAMONE
Non ha pregio minor d'Itaca il soglio:
tu meco regnerai lieta e felice.

MARTESIA
Ma se amare non lice
allora altri che un solo, e come, o dei,
due consorti in un tempo amar dovei?

TELAMONE
Se a me t'unisce amore
esser non puoi d'Alceste.

MARTESIA

E perché mai?

TELAMONE
Perché sono d'Imeneo queste le leggi:
or tu di me o di lui,
qual più ti piace, in tuo consorte eleggi.

MARTESIA
Qual più mi piace?

TELAMONE
Sì.

MARTESIA
Siete ambedue di grado e merto uguale,
ma se non lice a me prenderne due,
Alceste nel piacermi a te prevale.

Ei nel volto ha un non so che,³⁵
che m'alletta
e mi piace più di te.
Mi diletta se lo miro,
ma sospiro,
né so dir come o perché.

SCENA XI^a ³⁶

Tempio rotondo dedicato a Diana con simulacro della dea nel mezzo: tripode col fuoco, e lumiere ad uso di lampadari.

TESEO *condotto dall'amazzoni sacerdotesse e mini-
stre del tempio, le quali portano urne, profumiere,
bende, coltelli, bipenni e bacili, con sopravi una co-
rona d'isopo ed un'altra di cipresso. Poi viene AN-
TIOPE con le sue guardie e poi IPPOLITA*

TESEO
Almen foste presenti
negl'ultimi momenti a dirmi addio
cagion del morir mio, pupille care.

³⁵ Aria. 2, La maggiore.

Dopo la dichiarazione di Alceste a Martesia, chiude la mutazione una scena parallela, dove è Telamone ad offrire la mano alla figlia di Antiope, e dove il clima drammatico si mantiene sullo stesso tono leggero già riscontrato in precedenza. Martesia mostra però di preferire Alceste, e lo spiega a un deluso Telamone nella sua aria. Si tratta di un brano particolarmente sfortunato dal punto di vista filologico: sopravvive infatti solamente in un manoscritto in forma assai lacunosa, per cui allo scopo di renderlo eseguibile, Fabio Biondi ha dovuto effettuare una complessa ricostruzione sia dei ritornelli orchestrali (andati perduti), sia della quasi totalità dell'orchestrazione. Ciò che ne esce è in ogni caso un'aria piacevole, il cui clima di scherzosa leggerezza amorosa richiama quello dei due brani precedenti.

³⁶ L'ultima mutazione dell'atto secondo prevede una decisa virata drammatica del tono generale rispetto alle scene precedenti. Teseo è condotto da Antiope a morte, vittima sacrificale prescelta per compiere il voto fatto alla

ANTIOPE

Sacre ministre, a me per or cedete
 dell'ufficio divoto
 il ministero a soddisfare il voto
 fatto da me per la rapita prole:
 alla suora del sole
 giurai svenar di propria mano un greco
 nobil di sangue tanto
 che adegui in parte almeno
 quel che versai dal sen regio mio pianto.

TESEO

Antiope, il sangue mio
 adegua il pianto tuo; per queste vene
 del regnante d'Atene
 scorre il sangue real: Teseo son io.

ANTIOPE

Che intendo? O sorte! Io sceglier non potea
 vittima del mio duol più degna e accetta
 di Cinto alla gran dea
 e all'ardente desio di mia vendetta.

TESEO

E questa è la mercè che tu mi rendi?
 Io colà nella selva
 Ippolita salvai
 dal dente fier di spaventosa belva,
 io per lei t'avvisai
 del grave tuo periglio e non curai
 pel tuo scampo il pensier svelar d'Alcide:
 ma di me non si parli; io temo, io temo,
 e temer tu ben dei che alla rapita
 tua figlia il mio morir costi la vita.

ANTIOPE

Che sento, ohimè! Che fo? Qual mi divide
 gran contrasto d'affetti il cor nel seno?
 Oh voto! Oh gratitudine! Oh vendetta!
 Oh Cintia! Oh giuramento! Oh figlia, oh figlia
 mal da me ricordata!
 Mal da me vendicata!
 Col vendicarti ah!, ch'io t'uccido e spargo
 il tuo col sangue altrui:
 ah, che te pur vorrà svenare il fiero,

il crudo greco, e vorrà forse, ahi vita!,
 ch'io ti vegga svenar su gl'occhi miei:
 oh figlia! Oh figlia! Ahi perché qui non sei?
 Io ti sento, io ti veggio,
 che mi chiedi pietà, ma sento ancora
 le voci degli dei;
 oh dei troppo temuti, e troppo avversi!
 Figlia, dei, che far deggio?
 Son crudele o spergiura... Ah, sempre a' numi
 serbisi fe': ministre,
 su bendate quei lumi; a lui si cinga
 la fronte di cipresso, a me d'Isopo.

(Bendano Teseo, gli pongono in testa la corona di cipresso e quella d'isopo alla regina)

„Teseo, soffrilo in pace, ormai fa d'uopo
 „piegare all'ara le ginocchia, e 'l collo
 „alla sacra bipenne.

TESEO

„ Oh crudo amore!
 „Ove mi hai tu condotto!

ANTIOPE

„ Or tu d'Apollo
 „casta germana, al cui freddo splendore
 „delle belle auree stelle il raggio langue
 „gradisci l'olocausto, il di cui sangue,
 „che or sparge il zelo mio più che il mio sdegno,
 „pace renda al mio core e al mio regno.

CORO

„Casta sorella
 „del dio di Delo.

SCENA XII^a

*Dette, IPPOLITA con spada nuda con molte guerriere,
 all'arrivo delle quali fuggono le guardie d'Antiope*

IPPOLITA

Il fiero colpo arresta,
 cruda germana, o che sei morta.

TESEO

O dei!

segue nota 36

dea Diana; viene però salvato *in extremis* prima da Ippolita, poi da Orizia, che come da accordi con Telamone baratta la propria libertà con quella del principe greco. La drammaticità della scena è evidenziata da Fabio Biondi con la scelta di comporre per essa ampi stralci di recitativo accompagnato dall'orchestra, in cui i frammenti orchestrali sono ricavati da alcuni concerti vivaldiani.

Così opportuno in mio soccorso giunge
il bell'idolo mio?

ANTIOPE

Da te così tradita,
fiera, ingiusta sorella, ora son io?

IPPOLITA

No, che non sei da me tradita; in questo
prence io salvo Martesia,
e salvo Orizia ancor, che prigioniera
resta esposta de' greci al fiero sdegno;
s'ella si perde, ah!, che si perde il regno.

ANTIOPE

Orizia prigioniera? Oh, iniqua sorte!

IPPOLITA

„Troppo egli è ver: e col svenar Teseo,
„a Martesia, ed a lei tu dai la morte.

ANTIOPE

„Dovrò dunque mancar ai voti, al cielo?

IPPOLITA

„Ah, che d'un cieco zelo
„i troppo ardenti voti il ciel detesta.

ANTIOPE

Pegno dunque ed ostaggio
per la salvezza lor sia quella testa,
ben custodita al carcere si renda.

ORIZIA (*entra*)

Si renda in libertà.

IPPOLITA

Cieli!

ANTIOPE

Che miro?

E così m'ingannasti?

ORIZIA

Non t'ingannò; se libera mi vedi
del prence Telamone è questo un dono:
Teseo, al campo riedi,
e a Telamon perdono
impetra or tu dall'irritato Alcide;
a lui mostra che quanto
per me fe' Telamon, io per te fei,
che s'io libera son, tu pur lo sei.

TESEO

(O ingrata libertà, che mi divide
dalla mia bella!)

ANTIOPE

L'amor mio te 'l richiede
ostaggio per la figlia.

ORIZIA

Io la giurata fede
osservar voglio al mio liberatore.

ANTIOPE

Oh voto!

TESEO

Oh libertade!

ORIZIA

Oh fede!

IPPOLITA

Oh amore!

SCENA XIII^a

TESEO *solo*

Oh, libertà crudele!
A qual funesto esiglio
condanni il core amante;
sol per allontanarmi dal mio bene
tu mi sciogli le piante:
oh, care mie catene,
deh, perché mi togliete i vostri nodi!
I vostri nodi che tenean ristretto
il piede sol, ma fean godere al ciglio
vicini i rai dell'adorato oggetto.

Scorre il fiume mormorando,³⁷
urta in sassi e frange l'onda:
ma, baciando la sua sponda,
tutto lieto al mar sen va.

Il mio cor godea penando,
e correa lieto al periglio,
ché il veder quel vago ciglio
val per vita e libertà.

Fine del SECONDO ATTO.

³⁷ Aria. c, Re maggiore.

Talmente grande è l'amore che Teseo porta verso Ippolita, che al principe greco ora dispiace la riacquistata libertà e lo scampato pericolo, poiché contribuiscono ad allontanarlo dal suo amato bene. È ciò che spiega, sfrut-

ATTO TERZO³⁸

Sobborghi di Temiscira rovinati da greci con macchine belliche.

SCENA PRIMA

ERCOLE e TELAMONE

TELAMONE

Misero, dove fuggo? In qual profondo
antro mi celo? E dal furor d'Alcide
m'involo e mi nascondo?
Folle colui, che alle promesse infide
di femina dà fede;
Orizia m'ingannò, Teseo non riede.

ERCOLE

S'arresti, olà.

TELAMONE

Signor...

ERCOLE

Taci fellone:

cedi il ferro.

TELAMONE

In tua mano.

ERCOLE

Sdegna la destra mia
d'un traditor la spada.

TELAMONE

E perché mai
mi chiami traditor? Di troppa fede
sol reo son io: eccoti il ferro al piede.
(*Getta la spada*)

ERCOLE

Qual demone, qual furia,
ti suggerì tal fallo, onde tu sei
ad Alceste nemico, a me infedele,
infesto al campo, all'onor tuo crudele?

TELAMONE

Cieli! Voi pur vedete un innocente.

ERCOLE

Dimmi, non rimandasti
Orizia in libertà?

TELAMONE

Non te lo niego:
ma dal mio cor sincero
se vuoi sentir...

segue nota 37

tando un paragone fluviale, nella sua aria. Si tratta di un brano musicalmente piuttosto curato e di un certo peso specifico, dove Vivaldi non manca l'occasione di dipingere il mormorio del fiume, con veloci semicrome ribattute dei violini, e di raffigurare l'urto dell'acqua contro i sassi con poderose scale discendenti di crome all'unisono:

ESEMPIO 19 (Aria Teseo, bb. 11-15)

La descrizione dell'onda che si frange finisce poi, più avanti, per essere il pretesto di una serie di vocalizzi d'un certo effetto, che danno modo dunque anche all'interprete di mostrare le proprie doti canore. Si tratta perciò di un'aria la cui potenza descrittiva e il cui peso musicale finiscono per proiettare l'innamorato Teseo in una dimensione certo più seria e profonda rispetto alle leggere esercitazioni amorose di Martesia e Alceste; un brano dunque che degnamente corona e conclude l'atto secondo.

³⁸ Il clima di concitata drammaticità che ha caratterizzato la fine dell'atto secondo si prolunga in qualche modo anche all'inizio del terzo, che si apre sulle rovine di Temiscira, città delle amazzoni conquistata dai greci dopo

ERCOLE

Non più; dagl'occhi miei
toglietelo, e in breve ora
attenda il suo castigo.

SCENA II^aTESEO *e li medesimi*

Ecco al tuo piede
Teseo per Telamon perdon ti chiede.

ERCOLE

In libertà Teseo? Sogno? Ove sono?

TESEO

Non sogni, no, libero io sono, e questa
mia libertà di Telamone è dono.

ERCOLE

Dono di Telamone? Olà, si renda
al suo fianco la spada.
Ma come?

TESEO

In libertà ponendo Orizia
me tolse a schiavitù.

ERCOLE

Fui teco ingiusto,
Telamon, lo confesso;
tu in Teseo liberasti Ercole istesso:
lodo il tuo senno, il mio furor condanno;
e pietà chiamo ciò che dissì inganno.
Ora vanne, e per l'assalto
che dare io voglio alle nemiche mura,
l'arme di preparar sia tua la cura.

TELAMONE

Se provasti la mia fede,³⁹
or fa prova del valor:
e non bramo altra mercede,
che il sol premio dell'onor.

SCENA III^a

TESEO

Signor, di Temiscira
quando tra poco espugnerai le mura,
almen con la pietà tempera l'ira.

ERCOLE

Pietà mi chiedi? E per chi mai?

TESEO

Per quella
a cui debbo la vita.

ERCOLE

La vita? E come!

TESEO

Avea, per la rapita
figlia, Antiope giurato,
alla triforme dea di propria mano
svenar un nobil greco;
sul collo mi pendea di già la scure,
allor che fece Amore
d'Ippolita nel seno
nascere pietade; ella sen corse al tempio,
e opportuna con l'armi
trattenne il colpo ed impedì lo scempio.

ERCOLE

Quest'atto generoso
ad Ippolita Alcide
amico render può, nonché pietoso;
anzi, ad Antiope istessa
piu nemico non son, s'ella mi cede
quell'armi che Euristeo per me le chiede.

Non sia della vittoria⁴⁰

giammai che oscuri il vanto
ombra di crudeltà.
Di vincere la gloria
mi basta e mia sarà.

segue nota 38

una vittoriosa battaglia. Telamone vuole fuggire da Ercole, irato con lui per aver concesso ad Orizia la libertà. L'eroe greco muterà l'atteggiamento verso Telamone quando si accorgerà che la liberazione dell'amazzone è avvenuta in cambio della libertà per Teseo. La concitata scena è realizzata da Fabio Biondi con un recitativo accompagnato basato su musiche vivaldiane.

³⁹ La musica di quest'aria di Telamone allo stato attuale delle ricerche è da considerarsi perduta.

⁴⁰ Aria. ♯, Do maggiore.

Teseo parla ad Ercole dell'amazzone Ippolita e di quanto ella è stata generosa nei suoi confronti, cercando in tutti i modi di salvarlo dalla morte. È questo l'argomento che in qualche maniera innesca l'aria di Ercole, di cui si riporta l'*incipit* vocale:

TESEO

Son libero, son salvo, e sono in stato
di poter vendicarmi
dell'offese d'Antiope: ma s'io credo
a quell'interne voci,
con che il cor mi favella
reso da amor loquace,
per Ippolita bella
l'offese oblio, la libertà mi spiace.

Qual dispersa tortorella,⁴¹
che raminga e fuor di nido
va gemendo in ramo, in fronda,
tal anch'io girando vò
se a veder nel volto amato
non ritorno le due stelle
le più chiare e le più belle,
che l'amore mai formò.

SCENA IV^a

MARTESIA e ALCESTE

MARTESIA

Alceste, ohimè! Tant'ira
ha concepito Alcide
contro di Temiscira? E in che l'offese
la città nostra?

ALCESTE

Un tanto sdegno accese
Orizia, allor che il fuoco
pose alle nostre navi.

MARTESIA

Ah! Vedi, come
con machine di guerra
egli la batte, e le sue mura atterra?

ALCESTE

Io son qui ancora, e incominciò l'assalto?
Addio Martesia.

segue nota 40

ESEMPIO 20 (Aria Ercole, bb. 8-12)

Ercole

Non fia del-la vit-to-ria giam-mai che o-scu-ri il van-to

Violini I

Violini II

Basso

Come nei brani precedenti affidati allo stesso personaggio, anche qui l'aria è tutta costruita su pochi elementi che si ripetono in maniera quasi ossessiva: il canto di Ercole è difatti sorretto in orchestra dal vigoroso inciso ascendente dei primi violini (completato dall'anacrusi dei secondi violini) e dalle crome ribattute del basso, il tutto unito a un tragitto armonico piuttosto lineare. Ciò che differenzia però questo brano dai precedenti è il virtuosismo che caratterizza la parte vocale, a cui sono affidate fioriture che prendono le mosse, ancora una volta, dall'inciso dei primi violini e che finiscono per conferire alla linea del canto una varietà e una ricchezza musicale che non si trovano nei brani precedenti. Ercole, ormai certo della vittoria, si può abbandonare dal punto di vista drammatico a sentimenti di quasi pietà e dal punto di vista musicale a quegli slanci che la rigidità dell'ardore guerresco gli negava in precedenza.

⁴¹ L'aria di Teseo, che sopravvive nelle fonti, nelle presenti recite non verrà eseguita per ragioni di equilibrio musicale.

MARTESIA

Ah menzognero! Ah ingrato!

Tu pure a' nostri danni
 ora ten corri armato?
 Così, così m'inganni
 col dir che mi ami? La mia patria è quella
 che tra fasce reali
 accolse i miei natali, ivi felice
 doppio la genitrice
 sperai regnar, e tu crudel con l'armi
 alle ruine sue ti porti, e m'ami?
 Sleal, fingi così per ingannarmi.

ALCESTE

Bella, a torto mi chiami
 sleale, e ingannatore;
 il mio sdegno guerrier serve ad Amore:
 se più degno di te vuoi tu ch'io sia,
 ama la gloria mia,
 lascia che io l'ami, e con affetto uguale
 ella sia nel mio cor la tua rivale.

Sol perché t'amo⁴²
 la gloria cerco e bramo,
 che pegno sia d'amor.

Vorrei per meritarti
 un core poter darti
 degno del tuo bel cor.

MARTESIA

Benché sia la cagion d'ogni mio danno,
 confessar deggio, oh dei!,
 che odiar non può il cor mio questo tiranno.
 Anzi, così m'alletta,
 che a seguirlo m'accingo
 fin dove possa e mi sarà permesso
 da chi mi custodisce; a lui vicina
 forse men penerò, benché io veda
 alla patria portar strage e ruina.

Se ben sente arder le piume,⁴³
 pur non sa
 mai fugir da quella face
 l'amorosa farfalletta.
 Vola e torna, e gira, e posa,
 né riposa, né ha mai pace,
 se lontana è da quel lume,
 che l'uccide, e che l'alletta.

⁴² La musica per quest'aria di Alceste è andata perduta.

⁴³ Aria. $\frac{3}{4}$, Si bemolle maggiore.

Dopo l'inizio eroico e drammatico, l'atto terzo prosegue puntando l'attenzione su una delle due storie d'amore che si intrecciano lungo tutta l'opera: quella tra Alceste e Martesia. Da un dialogo tra i due, si evince che l'educazione sentimentale dell'amazzone intrapresa nell'atto precedente sembra ormai dare i suoi frutti, la figlia di Antiope è difatti ormai sul punto di cedere alle lusinghe amorose di Alceste. Delle due arie che coronavano la scena, quella di Alceste è andata perduta: rimane la tenera e raffinata aria di Martesia, resa più dolce dall'utilizzo degli archi *con sordini*. Il volo della «farfalletta» che non sa «fuggir da quella face» amorosa è descritta da Vivaldi in passi come il seguente:

ESEMPIO 21 (Aria Martesia, bb. 27-35)

Martesìa

l'a - mo - ro - sa far - fal - let -

Violini I

Violini II

Viole

SCENA V^a

Atrio regio vicino al giardino con simulacro di Diana.

ANTIOPE *ed* IPPOLITA

IPPOLITA

E per sì vano orgoglio
perder tutto vorrai.

ANTIOPE

Prima che altero

Ercole mai sen vada
d'aver rapita al fianco mio la spada,
vuò perder con la vita anche l'impero.

IPPOLITA

Già cede Temiscira al greco sdegno,
e preda in breve del furor d'Alcide
saranno l'armi, la regina, e 'l regno;
deh fa che per tua spoglia
non vanti l'armi tue, ma per tuo dono;
così forse in sicuro
porrai la patria, la tua gloria, e 'l trono.

ANTIOPE

Come? Senza la vita
ceder l'arme al nemico? E la mia gloria
con atto così vil mirar tradita?
Conti la sua vittoria
doppo la morte mia: porti in trofeo
il mio cinto e la spada
al superbo Euristeo:
ma pria, trofeo d'onor, Antiope cada.

SCENA VI^a

ORIZIA *e le medesime*

ORIZIA

Siam perdute o regina: al greco sdegno
(aperte mura e porte)
già cede Temiscira, e cade il regno.

IPPOLITA

Tu lo senti, o germana, ed ostinato
vuoi conservar l'orgoglio?
Qual perdita più stimi,
quella dell'armi, oppur quella del soglio?

ANTIOPE

Se Orizia me 'l consiglia, io cedo il brando.

ORIZIA

Il mio consiglio è di morir pugnando;
l'imminente periglio
chiede pronto soccorso e non consiglio:
le smarrite compagne
potrà animare a ritentar la sorte
della regina lor forse l'aspetto;
germana, andiamo, e argine più duro
del superato muro
trovi l'ardire acheo nel nostro petto.

ANTIOPE

Vanne, che or or ti seguio, e sol m'arresto,
quanto alla nostra dea con cor devoto
offra, s'io vincerò, le spoglie in voto.
(Entra nel tempio)

ORIZIA

E tu sì neghittosa
vuoi rimaner? Sovvengati che sei
ad Antiope germana,
e compagna nel trono.

IPPOLITA

Mentre si perde il regno
quella, che prima fui, già più non sono:
ma vanne or tu; fra poco
si scorgerà dall'opre
chi meglio tra di noi
nella comun difesa oggi s'adopre.

ORIZIA

Io se il cielo destina
che il regno delle amazzoni pur cada,
trofeo d'attica spada
cara venderò al greco la vittoria;
né men che al vincitore
vuò che a me fia la perdita di gloria.

segue nota 43

Lo splendido intreccio a canone della voce e dei violini, cui l'assenza del basso conferisce maggior leggerezza, è l'idea musicale che pervade l'intero brano e che dona all'aria quella tenera e raffinata dolcezza nella quale si rispecchia appieno lo stato d'animo di Martesia, colta sul principio di un autentico e profondo innamoramento.

Caderò, ma sopra il vinto⁴⁴
 voglio e spero che atterrato
 cada ancora il vincitor.
 A dispetto d'empio fato
 non potrà d'avermi vinto
 mai vantarsi alcun valor.

SCENA VII^aTELAMONE *con soldati, poi* TESEO e IPPOLITA

TELAMONE

Renditi, o che sei morta.

IPPOLITA

A caro prezzo,

fin che armata ho la mano,
 spero vender la vita.

TELAMONE

Tu la difendi invano.

TESEO (*entra*)Telamon, ferma il brando, ed a te piaccia
 cedermi, o bella, il tuo, ch'io ti assicuro
 d'ogni servile oltraggio.

IPPOLITA

A te, signore,

lo cedo, ed a tuoi lacci
 consegno il piè, se m'hai già stretto il cuore.

TELAMONE

Mentre tu la disarmi,
 tua prigioniera sia; ch'io volgo altrove
 con questi miei seguaci i passi e l'armi.
 (*Parte*)

TESEO

Ippolita, ecco il ferro
 che mi cedesti, al fianco tuo lo rendo:
 per salvarti lo presi,
 ma se in ciò pur t'offesi, umil perdono
 or ti chiedo.

IPPOLITA

Signor, tua serva sono.

TESEO

Il cor per sua regina
 t'ellesse già, per tale anche d'Atene
 ti sta aspettando il trono.
 Non men che in Temiscira,
 ivi tu regnerai.

IPPOLITA

Tua serva sono.

TESEO

Bella, troppo m'oltraggi
 in creder che mai lasci d'adorarti
 qual dea, non che sovrana,
 chi del cor ti fè dono.

IPPOLITA

No, mio caro Teseo, tua serva sono,
 e di tua serva il titolo mi basta
 per compensar la perdita d'un regno.
 Ti seguirò fedele ove tu vada,
 l'armi ti recherò nella battaglia,
 e da nemici strali
 riparo ti farò col petto ignudo;
 sarò qual più vorrai: scudier o scudo.

TESEO

Ippolita, non più; con tali accenti
 troppo tu mi tormenti.
 Forse pensi così provar s'io t'ami?
 Ah, piuttosto per prova
 della mia vera fede
 dimmi che far degg'io, da me che brami.

IPPOLITA

Se pur qualche mercede
 merita l'amor mio, solo ti prega
 per Antiope mia suora, a pro di lei
 il tuo favor, deh, con Alcide impiega.⁴⁴ Aria. *Allegro* – c, Do minoreL'attenzione drammatica si sposta nuovamente sull'aspetto bellico della vicenda: nonostante le concilianti argomentazioni di Ippolita (di colei cioè che è pur sempre innamorata di un greco), Antiope si lascia convincere da Orizia di resistere a Ercole a oltranza. Come tutte le arie originariamente riservate a Orizia, anche questo brano è andato perduto. Viste le necessità drammatico-musicali di cui si è parlato in precedenza (cfr. nota 26), Fabio Biondi ha perciò provveduto a riempire la lacuna con un'altra aria vivaldiana, ossia con un brano riconducibile all'opera *Artabano, re dei Parti*. Si tratta di un pezzo di grande vigore, dove le veementi scale discendenti all'unisono di apertura possono ricordare la 'caduta' del testo, e che ben si intona alla gravità guerriera del momento.

TESEO

Va' pur di ciò sicura:
ma vanne intanto, e a lui già vincitore,
ch'Antiope ceda l'armi tu procura.

IPPOLITA

Amato ben,⁴⁵
tu sei la mia speranza
e 'l mio piacer.
E quella speme, che già s'avanza
sento che l'alma
chiama a goeder.

TESEO

Si vanne e spera, o bella,
che giusta è la speranza;
i numi, il cielo, Amore
non lascian senza premio la costanza;
spera, che spero anch'io,
cessate le procelle
nel tuo sereno ciglio
riveder le mie stelle.

Ti sento, sì ti sento⁴⁶
a palpitarmi in sen
speranza lusinghiera;
tu dici al mesto cor:
qual rapido balen
cessarà il tuo martor,
costante spera.

SCENA VIII^aALCESTE e MARTESIA *con guardie*

ALCESTE

Martesia, e come qui?

MARTESIA

Per mia sventura
questi, che furo a custodirmi eletti,
condotta m'han nell'espugnate mura,
perché della mia patria e del mio regno
miri il funesto eccidio, e te d'un sangue
forse a me caro, tutto intriso e molle,
né voglia il ciel che sia

⁴⁵ Aria. $\frac{3}{4}$, Do minore.

L'incontro dell'altra coppia di innamorati dell'opera, ossia di Ippolita e Teseo, avviene (qui come d'altro canto lungo tutta l'opera) in un contesto più drammatico e meno 'leggero' rispetto alle scene di Alceste e Martesia. In un contesto ancora una volta bellico, Teseo salva la vita a Ippolita fermando Telamone (e ricambiando in tal modo l'analogo gesto che ella ha compiuto nell'atto secondo) e promette all'amata di intercedere presso Ercole per la salvezza di Antiope. La gratitudine di Ippolita si esprime appieno nella sua aria, la cui presenza in manoscritti di diverse biblioteche è testimone di una certa fortuna di cui all'epoca il brano dovette godere. Eccone l'*incipit* vocale:

ESEMPIO 22 (Aria Ippolita, bb. 21-25)

Ippolita, Violini

Viole, Basso

A - ma - to ben - ti sei la mia spe - ran - za

In quest'aria, Vivaldi mostra la capacità non solo di inventare un motivo lineare e accattivante, ma anche di saperlo sviluppare in progressioni e cadenze di efficacia retorica degna di nota: è ciò che succede ad esempio nel vocalizzo e nelle cadenze che chiudono la sezione A. Il tutto contribuisce a dipingere e a rivelare quanta sincerità vi sia nella gratitudine che Ippolita prova verso l'amato, e lascia finalmente intravedere nell'orizzonte dei due innamorati la serenità che sin dappprincipio vanno cercando.

⁴⁶ Aria. *Allegro* - $\frac{3}{4}$, Mi maggiore.

Così come nella scena dedicata ad Alceste e Martesia l'aria di quest'ultima seguiva di poco quella (perduta) del principe greco, ora all'aria precedente di Ippolita segue immediatamente l'aria di Teseo, che nel testo e nella musica sembra esplicitare quei sentimenti di speranza che già si erano intravisti nell'aria precedente. L'esempio seguente mostra come Vivaldi sappia far musicalmente palpitare la «speranza lusinghiera»:

della mia genitrice;
e pur nel rivederti
parmi d'essere (oh dei) meno infelice.

ALCESTE

Bella, rasciuga il pianto;
misera, quanto credi, ancor non sei:
Erocle è generoso, io sono amante,
e giusti sono i dei.

MARTESIA

Ah, se è ver che tu m'ami,
ama ancor chi è di me la miglior parte;
fa che viva la madre, se pur brami
che non pera la figlia.

ALCESTE

Ogni timor discaccia omai dal seno;
vanne, e partite voi; più custodita
non sia, ché libertà le rendo a pieno.

Vanne alla genitrice,
dille che l'armi ad Euristeo non sdegni
per Alcide mandar, ma viva e regni.

MARTESIA

E tu me n'assicuri?

ALCESTE

A me è ben noto
d'Erocle il core, e tu sul mio riposa,
che sol vive per te.

MARTESIA

L'anima mia
quello che più desia,
sperar non osa.

ALCESTE

Spera, bell'idol mio,⁴⁷
spera e confida in me;
teco morir so anch'io,
non viver senza te.

segue nota 46

ESEMPIO 23 (Aria Tesco, bb. 29-37)

Teseo
ti sen-to pal-pi-tar - - - - - mi in sen

Violini I (con sordini)

Violini II (con sordini)

Viole (con sordini)

Basso (con sordini)

Come già nell'ultima aria di Martesia (cfr. nota 43), il compositore da una parte sfrutta abilmente l'intreccio quasi a canone tra la voce e i violini, dall'altra dipinge il «palpitar» con le pause di crome che interrompono il vocalizzo che, in tal modo, nelle ultime misure si trasforma quasi in un sospiro davvero palpitante. A giudicare dalla quantità di manoscritti pervenuti, anche quest'aria (come la precedente) dovette godere a suo tempo di una certa fortuna: Vivaldi stesso finì probabilmente per utilizzarla in più occasioni.

⁴⁷ Duetto. ♯, Sol maggiore.

In una nuova scena tra Alceste e Martesia, l'amazzone, preoccupata per le sorti della madre Antiope, apprende dal principe greco che Erocle non ha alcuna intenzione di ucciderla, a patto che gli ceda le proprie armi. Tranquillizzata, può lanciarsi con l'amato Alceste in questo duetto, denominato nelle fonti *aria a due*, dal momento che i due cantano dall'inizio alla fine all'unisono la stessa linea melodica. Si tratta di un pezzo abbastanza breve dalla forma semplificata che ricorda i brani dell'inizio dell'atto primo (cfr. note 4 e 5) in cui la melodia, esposta

ANTIOPE

Lascia con questo ferro aprirmi il seno:
t'insegnerò che col morir da forte
l'onte schivar potrai d'iniqua sorte.

MARTESIA

Fermati.

ANTIOPE

No, lascia che m'apra il petto,
onde l'alma dolente,
se il ciel la prende a scherno,
corra a cercar pietà nel cieco averno.

Scenderò, volerò, griderò⁴⁸
sulle sponde di Stige, di Lete
risvegliando furori e vendette
di Megera e d'Aletto nel cor.
Rio destin, del mio sangue la sete
sazia pur, che già Dite m'aspetta
nuova furia del suo cieco orror.

SCENA XI^a

ORIZIA, *sola con la spada rotta*
Ah ingiusta sorte! Ah, troppo crude stelle!
Voi mi avete tradito; e tu, vil ferro,
che di pugnar già stanco
ti spezzasti sui colpi, ed indifesa
mi lasciasti la man, ti getto al suolo,
farò col braccio inerme, e 'l petto ignudo
che mi serva il valor di brando e scudo:
tu, gran nume, che sempre
esaudisti i miei voti, or mi difendi.
Ma che veggio? Una spada
hai qui tu? Forse a me così la rendi,
perch'io torni a pugnar; ben la ravviso,
è la spada fatal della mia suora,
che portò sempre a lei certa vittoria;
io non la spero, ma con questo brando
non perderò la vita senza gloria.

⁴⁸ Aria. *Presto* – c, Sol minore.

Si diceva, nella nota precedente, di Antiope. Se ella, ormai sconfitta sul campo, decidesse di cedere le sue armi a Ercole le cose, come si è visto, presto si risolverebbero. Invece, proprio in questo punto la regina mostra appieno quella stessa nobile ma ostinata fiera guerrigera, caratteristica delle amazzoni, che ha provocato in fondo lo scontro frontale con Ercole e i greci. Preferisce la morte, piuttosto che cedere le proprie armi al nemico. Proprio al culmine di questa scena si inserisce l'ultima aria di Antiope, parodia di un precedente brano già utilizzato da Vivaldi per *Orlando finto pazzo*. Si tratta di un'aria dove il furore suicida di Antiope, giunto al massimo grado, viene musicalmente dipinto in maniera assai espressiva:

ESEMPIO 24 (Aria Antiope, bb. 3-5)

Antiope

Scen - de - rò, vo - le - rò, gri - de - rò sul - le spon - de di Sti - ge, di Le - te

Violini, Viole

Basso

Ancora una volta, l'*incipit* vocale sopra esposto fornisce gran parte degli elementi musicali su cui è costruito il brano: la raffica concitata di semicrome ribattute di violini e viole (a cui risponde in alternanza il basso) accompagnano il canto che si muove con uno sferzante ritmo anapestico (due semicrome più croma) il quale, più avanti, contagerà anche l'orchestra in alcuni passi di grande efficacia retorico-musicale. La concitazione ritmica dell'aria, che ritrae la furente disperazione a cui è giunta Antiope, contribuisce a farle raggiungere vertici di diretta espressività assolutamente degni di nota.

SCENA XIII^aERCOLE *con soldati*, ALCESTE, TELAMONE e ORIZIA

ERCOLE

Coronatemi le chiome⁴⁹
 verdi lauri: già le fiere
 donne altere ho vinte e dome,
 che dell'Asia eran terror.
 Neme, Lerna ed Erimanto
 pù bel vanto
 mai non diedo al mio valor.

ORIZIA

Non l'hai tutte ancor vinte,
 finché Orizia sia viva e il ferro impugnò:
 or col ferro ti sfida
 perché il ferro decida,
 o con la mia vittoria, o con la morte,
 dell'armi nostre o delle tue la sorte.

ERCOLE

Cedi, Orizia, e ti basti
 per tuo vanto maggiore
 dir che a battaglia Ercole tu sfidasti.

ORIZIA

Finché forza e vigore
 ho nella destra, ad alcun mai non cedo.

ERCOLE

Cedi alla mia fortuna,
 se non a me, che nulla da te chiedo,
 né mi riserbo in te ragione alcuna.

ORIZIA

Generoso tu sei,
 ma quando già ci hai tolto
 e regno e libertà:
 non cimentar la tua con la mia vita
 e più tosto o timore o crudeltà.

ERCOLE

Né libertà né regno
 di togliervi pretendo, e sol qui venni
 per la spada d'Antiope e per il cinto.

SCENA XIII^aANTIOPE, MARTESIA e *li medesimi*

ANTIOPE

Il mio cinto, e la spada
 Ercole, foran tue, giacché m'hai vinto,
 ma la richiesta è vana,
 dedicate da me furo a quel nume;
 se le vuoi, dei rapirle ora a Diana.

ERCOLE

„Così dunque deludi
 „la mia vittoria? Me se non so l'armi
 „portar ad Euristeo, vinta e depressa
 „portargli saprò bene Antiope istessa.

ANTIOPE

„Antiope non trarrai,
 „Antiope sa morire e può la sorte
 „rapirle e regno e vita,
 „ma non la libertà, ma non la morte.

ERCOLE

„Olà soldati: questa destra ardità
 „stringasi tra catene.

ANTIOPE

„Indietro, o il ferro
 „immergo nel mio sangue.

MARTESIA

„Ah, ferma Alcide
 „mirati al piè la figlia
 „per la madre implorar pietà, perdono;
 „schiava sì vil non sono,
 „che scemi il pregio al tuo trionfo: lascia
 „in libertà la cara genitrice,

⁴⁹ Aria. e, Si bemolle maggiore.

La musica originale per quest'ultima aria di Ercole è andata perduta. Visto che tale mancanza finiva per compromettere l'equilibrio generale della distribuzione delle arie, Fabio Biondi nella sua edizione ha provveduto (come già in altri casi in precedenza affrontati) a recuperare un altro brano vivaldiano che potesse degnamente colmare la lacuna. L'aria qui eseguita è ricavata da un frammento presente nel manoscritto del *Tito Manlio*, ma non utilizzato in quell'opera; si tratta di un brano la cui frastagliata linea melodica concede all'interprete occasione per mostrare, un'ultima volta, il proprio virtuosismo, e contribuisce in qualche modo a coronare Ercole come il vero vincitore della sfida, durata per tutta l'opera, tra greci e amazzone.

„ed al tuo carro avvinta
 „questa conduci pur figlia infelice.

ALCESTE

„Sovvengati signor, che destinata
 „da te mi fu...

SCENA XIV^a

TESEO, IPPOLITA e *tutti*

TESEO

Signor, mirati al piede
 Ippolita la bella
 di sua pietà da te implorar mercede.

IPPOLITA

Invitto Alcide, al cui valor congiunto
 va de' regni il destino, il cui sol nome
 i tiranni spaventa,
 già trionfasti; il nostro
 braccio col braccio tuo più non contrasta,
 tu mostra a noi che il trionfar ti basta.

ERCOLE

Ippolita, il tuo amore,
 la tua pietà, per cui anche respira
 il mio caro Teseo, vince il mio sdegno:
 per te salvo il tuo regno e Temiscira;
 tutto vi rendo, e l'armi più non chiedo;
 valor non chiamo il disprezzar gli dei;
 non vuò tra i vanti miei
 l'aver tolto di mano
 a un nume il regio brando e l'aureo cinto.

ORIZIA

Alcide, or sì trionfi, or sì ch'hai vinto:
 eccoti il cinto e 'l brando, io te lo dono;
 né sacrilega o rea per questo dono
 alla dea non l'appesi,
 da lei bensì lo presi
 per disprezzo non già, ma perché rotto
 mi cadde il mio, né volsi disarmata
 restar, di nuova pugna
 quando pensavo ritentar l'impegno:
 or non temo, che gli dei
 possano avere a sdegno,
 se il dono a te, che un altro nume sei.

ERCOLE

Io lo ricevo, e d'amicizia e pace
 vo' che sia tra la Grecia e 'l regno vostro

nodo fermo e tenace: ma che vedo!
 Che prodigio è mai questo?

IPPOLITA

Cintia, la nostra dea, pria del costume
 sorge piena di lume.

ANTIOPE

Ah se fosse ella offesa
 dal voto inosservato, d'ira accesa
 a noi si mostraria;
 amici, i vostri prieghi
 faccian che a perdonare ancor si pieghi.

ERCOLE e ANTIOPE

Di Latona illustre prole,
 figlia a Giove e suora al sole,
 splendi or tu propizia a noi.

CORO

Placa omai, placa lo sdegno,
 ché dar pace a questo regno,
 bella dea, sola tu puoi.

(Qui comparisce Diana sul globo lunare, e dice ad Antiope)

DIANA

Antiope; troppo arditi i voti umani,
 che son figli dell'ira e non del zelo,
 o rende vani, o non gradisce il cielo:
 che sian d'Alcide l'armi tue; che resti
 Ippolita a Teseo, Martesia a Alceste
 d'Imeneo fortunato
 in dolci nodi oggi è voler del fato.

ERCOLE

Prenci, regine, udiste
 quali siano del ciel gl'alti decreti?

ANTIOPE

Io la mia fronte inchino
 al voler del destino.

TESEO (*ad Ippolita*), ALCESTE (*a Martesia*)

Il mio destino sta sol ne' tuoi bei lumi.

IPPOLITA, MARTESIA

Io fo mia voglia del voler de' numi.

ERCOLE

D'Ippolita la destra
 stringi, o Teseo; Martesia, ora ad Alceste
 porgi la bella man: sono di queste
 nozze sì liete e care al vostro core
 pronubi Cintia e Giove, il Fato e Amore.

CORO

Cintia e Giove, Amore e Fato⁵⁰
s'han formato
sì bel nodo e sì giocondo,
dall'algente all'arsa riva

canti il viva,
e goda il mondo.

FINE *del* DRAMA

⁵⁰ Coro. §, Re maggiore.

Solo l'intervento divino di Diana, vero e proprio *deus ex machina*, convince Antiope *in extremis* a non mutare la vicenda, incanalata verso una serena risoluzione, in tragedia. Ora che la regina si è convinta a cedere le proprie armi al vincitore Ercole, le due coppie di innamorati (Teseo e Ippolita, Alceste e Martesia) si possono finalmente unire conducendo l'opera verso il lieto fine di prammatica, coronato da un breve e festoso coro (proveniente dal *Tito Manlio*) che chiude musicalmente il dramma.

Le voci

The image displays a musical score for the vocal parts of the opera *Ercole sul Termodonte*. It consists of eight staves, each representing a different character. From top to bottom, the characters are: Antiope, Ippolita, Orizia, Martesia, Ercole, Teseo, Alceste, and Telamone. Each staff shows a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by a diagonal line, indicating a continuous melodic phrase. The time signature is common time (C). The characters are listed on the left side of the staves.

Nella guida all'ascolto, si è cercato di evidenziare il parallelismo su cui è costruita la struttura drammatica dell'*Ercole sul Termodonte*, costituito dai due poli contrapposti di greci e amazzoni. Si può cogliere tale struttura anche scorrendo semplicemente la lista dei personaggi: all'eroe eponimo e ai tre suoi nobili greci accompagnatori, si oppone Antiope, regina delle amazzoni, affiancata da tre illustri rappresentanti del suo popolo. Proprio Ercole e Antiope (ossia i rappresentanti più alti in grado dei due popoli in conflitto) sono dipinti dal libretto come coloro che custodiscono, in maniera intransigente, rispettivamente la bellicosa misoginia e la guerriera misantropia, tratti caratterizzanti dei due popoli. Ciò nonostante, la parte musicale che li riguarda presenta per entrambi una certa varietà. Il ruolo di Antiope (interpretato la prima volta dal soprano Giovanni Ossi, specialista nelle parti di 'cattivo') passa, nelle tre arie che vengono eseguite nelle presenti recite, dalla subdola descrizione delle ambiguità dell'uomo nella sua affascinante prima aria, a toni decisamente guerreschi nella seconda, sino al furore suicida che caratterizza l'ultimo suo espressivo brano, che chiude una parte nella quale l'interprete trova probabilmente modo di esibire le proprie doti espressive, piuttosto che quelle meramente virtuosistiche. Analoga varietà caratterizza in qualche maniera anche Ercole, l'unico ruolo ad essere scritto per voce maschile (tenore), il che può destare nello spettatore odierno un po' di sorpresa, soprattutto

tenendo conto del fatto che, nella Roma del tempo, era vietato alle donne calcare i palcoscenici operistici. Si viene dunque a creare una situazione (curiosa e affascinante per gli spettatori di oggi) in cui un'opera così profondamente caratterizzata dai contrasti tra i due sessi venne per la prima volta interpretata da otto maschi di cui ben sette pos-

sedevano voci femminili. È dunque significativo in tale contesto che l'unica voce maschile sia proprio quella di Ercole, interpretato per la prima volta da Giovanni Battista Pinacci. Si tratta di una parte, come si diceva, che presenta nelle arie una certa varietà: si va dal monolitico ardore guerriero dell'atto primo al diversissimo clima (elegante, quasi scherzoso) del secondo, sino ad arrivare all'aria dell'atto terzo (la prima), dove la vittoria è dipinta con sfoghi virtuosistici in tutto degni di nota.

Una volta definiti i caratteri dei due capi, così risolti nel difendere ciò che rappresentano, il librettista si diverte ad intrecciare con estrema abilità, tra i componenti dell'uno e dell'altro popolo, due storie amorose 'trasversali', che di fatto finiscono per scompaginare l'intransigenza di Ercole e Antiope. Il primo di questi amori scocca tra il personaggio di Ippolita (interpretato per la prima volta da Giacinto Fontana, detto «il Farfallino», specialista in ruoli femminili) e quello di Teseo (il cui primo interprete fu Giovanni Battista Minelli). Analizzando le arie riservate a quest'ultimo, si può cogliere come, a livello musicale (oltre che testuale), la storia amorosa tra i due sia dipinta con toni che talora toccano corde drammatiche. Significativa, ad esempio, nella prima aria l'insistenza nella descrizione dell'«orror», mitigato solo fuggevolmente dall'apparizione dell'amata (cfr. nota 13 nella guida), o anche la drammatica descrizione dello scorrere accidentato del fiume nella spettacolare aria che chiude l'atto secondo. Nella descrizione musicale del personaggio di Ippolita, invece, compare anche, qua e là, qualche oasi di sognante innamoramento, come nella splendida aria che apre l'atto secondo.

La seconda vicenda amorosa dell'opera, quella tra i personaggi di Martesia (interpretato per la prima volta da Girolamo Bartoluzzi) e Alceste (il cui primo interprete fu il celebre Giovanni Carestini) si presenta invece in maniera decisamente più scherzosa, soprattutto grazie a quella sorta di educazione sentimentale di Martesia che in più punti sfiora intenzionalmente le corde del comico e che pervade di fatto tutta l'opera. Di ciò, ne risente conseguentemente anche il piano musicale: rispetto alla coppia 'seria' Teseo-Ippolita, le arie affidate ad Alceste e Martesia sono quasi sempre di carattere decisamente più leggero e scorrevole.

Fungono in qualche modo un po' da contorno alle due storie amorose gli ultimi due personaggi: Orizia, il 'braccio armato' di Antiope, il cui ardore guerresco supera, in certi punti, addirittura quello della regina (la parte fu sostenuta per la prima volta da Giovanni Dreyer), e Telamone, rivale di Alceste in amore, che forse di tutti i personaggi risulta quello un po' meno caratterizzato (fu cantato nella prima romana da Domenico Giuseppe Galletti). La realizzazione di una terza storia d'amore sarebbe stata pressoché impossibile, soprattutto per la furezza di Orizia (lo si tocca con mano in II.7, dove i due rimangono soli); anche dal punto di vista musicale, non si può dire granché, in quanto tutte le arie originali di Orizia e gran parte di quelle di Telamone sono andate perdute.

Ercole sul Termodonte in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Nella parabola artistica di Antonio Vivaldi (Venezia, 1678 – Vienna, 1741) l'interesse per l'opera in musica fu relativamente tardivo. Noto come eccellente virtuoso, didatta e prolifico compositore di musica strumentale, egli volle cimentarsi anche con l'opera verso i trentacinque anni, alla ricerca non solo di riconoscimenti economici più sostanziosi, ma anche di traguardi artistici diversificati, capaci di qualificarlo come compositore 'universale' (solo la musica per strumenti a tastiera solisti esulò sempre dalle sue competenze).

È difficile quantificare la consistenza effettiva della produzione di Antonio Vivaldi per il teatro, vista la quantità di problemi filologici che si oppongono a un'esatta valutazione. Tutti i suoi lavori obbediscono allo schema tipico dell'opera seria settecentesca in tre atti, costituita principalmente dal recitativo secco (sporadicamente accompagnato dagli archi, nei punti di maggior intensità espressiva) e da arie col *da capo*, con l'aggiunta occasionale di qualche duetto o terzetto: la conclusione è sempre affidata a un breve intervento corale dei personaggi.

La partitura di *Ercole sul Termodonte*, smarrita nella sua interezza, è stata ripristinata solo di recente, grazie ad approfondite ricerche archivistiche e accurati interventi ricostruttivi: è infatti conservato il libretto della prima rappresentazione al Teatro Capranica di Roma nel 1723 e sono preservate quasi tutte le arie, distribuite in differenti fonti presso varie biblioteche europee. Quest'opera appartiene alla maturità del compositore, allora all'apice della fama e conteso anche da istituzioni teatrali non veneziane. Con il ritiro contemporaneo di tre o quattro dei maggiori operisti 'romani', Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini (recatosi a Londra) e Francesco Gasparini, come pure con la fine della carriera attiva di Carlo Francesco Pollarolo, Roma abbondava allora di compositori provenienti da Napoli e dal nord Italia, propugnatori di uno stile più simmetrico nel fraseggio, meno denso in senso contrappuntistico, ma anche spiccatamente virtuosistico nella parte vocale. Era la volta di Predieri, Orlandini, Porpora e, dal 1724, Leonardo Vinci: con loro Vivaldi dovette misurarsi.

Come spesso avveniva per le rappresentazioni di sue opere nuove in teatri lontani dalla Sere­nissima, il compositore veneziano riutilizzò alcuni propri pezzi particolarmente apprezzati, composti ed eseguiti tempo addietro. Nel caso di *Ercole*, Vivaldi trasse almeno otto arie da suoi lavori precedenti e ne fece in parte adattare il testo poetico. Inoltre, quest'opera fu prodotta in corrispondenza al primo apparire sulle scene italiane di Pietro Metastasio (1723-1724), dunque riflette gusti ancora non 'normalizzati', per alcuni versi eccentrici rispetto agli orientamenti successivi. Ad esempio, nella Roma del tempo non erano ammesse cantanti in scena, per cui il *cast* fu interamente maschile. Trattandosi di un soggetto che affronta il problema del conflitto tra i sessi (le amazzoni erano una sorta di femministe *ante litteram*...), questo fatto doveva risultare particolarmente 'stuzzicante' per il pubblico, in termini di *marketing*, nonché in linea con l'eredità culturale barocca. Altro elemento che colpisce, sintomo invece di impellente modernità, è l'abbondanza di 'musica in scena' indicata nel libretto, ovvero di gesti musicali che, si può ritenere, sono compiuti dagli



Bozzetto scenico per *Ercole sul Termodonte* di Vivaldi, Venezia, La Fenice al Malibran, 2007. Allestimento curato dalla Facoltà di Design e Arti dell'IUAV di Venezia.

stessi cantanti e che il musicista doveva realizzare secondo criteri di verosimiglianza: l'opera è aperta da un coro formato da una «schiera di Amazzoni cacciatrici con corni e cani da caccia» e l'atto primo si conclude con un «abbattimento sul ponte a suono di trombe, timpani e di tamburi».

Il titolo, *Ercole sul Termodonte*, fa riferimento alla nona delle dodici fatiche di Ercole, compiute per ordine del re di Micene Euristeo, cioè la conquista delle armi della regina delle Amazzoni. Ercole con gli eroi Teseo, Telamone e Alceste, giunti in spedizione presso il fiume Termodonte ove risiedono le Amazzoni, si scontrano con la regina Antiope, le sue sorelle Ippolita e Orizia e la figlia Martesia. I fronti avversi tendono però presto a confondersi: il greco Teseo e Ippolita, sorella della regina, si innamorano perdutamente l'uno dell'altra; la giovane e ingenua Martesia, figlia della regina, è corteggiata da Telamone e Alceste, che vorrebbero sposarla. Continuano invece a guerreggiare ostinatamente la regina Antiope, che presidia la città amazzone di Temiscira, e la sorella Orizia, che col suo valore contrasta gli invasori e incendia le navi greche. Al termine delle drammatiche scene finali d'assedio, vengono consegnate le armi di Antiope a Ercole, questi riunisce due nuove coppie (Teseo-Ippolita, Alceste-Martesìa), e decretando la fine delle ostilità.

Il soggetto, già trattato a Venezia circa un cinquantennio prima dal librettista Giacomo Francesco Bussani (Teatro di San Salvador, 1678), fu intonato per l'occasione sulla base di un libretto di Antonio Salvi. Nel complesso l'opera dovette avere buon successo se Pier Leone Ghezzi, famoso ritrattista, volle disegnare non solo Vivaldi, ma anche uno dei cantanti, il castrato Farfallino, con l'annotazione «Farfallino [...] che cantò nell'opera del prete rosso», a dimostrazione che il compositore era noto con questo soprannome anche a Roma. Inoltre, i proprietari del Capranica dovettero apprezzare il prodotto fornito da Vivaldi, dato che, per l'anno successivo, gli commisero l'atto secondo della prima opera, *Il Tigrane*, e un'intera opera nuova, *Il Giustino*.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Folta selva, in riva al Termodonte. L'azione si svolge in Cappadocia, dove vivono le Amazzoni. Antiope, regina di questa popolazione esclusivamente femminile, la cui capitale è Temiscira, esorta le sue guerriere a non languire nell'ozio e a continuare nell'esercizio delle armi. Martesia, sua giovane figlia, sopporta a fatica la vita domestica: anch'ella vorrebbe guerreggiare contro gli uomini, mortali nemici delle Amazzoni. La madre cerca di dissuaderla.

Nel frattempo giunge un gruppo di eroi greci, tra cui Teseo, Telamone ed Alceste, capeggiati da Ercole. Essi devono conquistare le armi della regina delle Amazzoni, per conto del re Euristeo. Ma, soprattutto, l'eroe vuole sbaragliare le acerrime nemiche del « sesso viril ».

Nel bosco, Teseo salva Ippolita, sua nemica nonché sorella di Antiope, da un orso: tra i due nasce una viva simpatia che non tarda a trasformarsi in amore. Trepidante e innamorato, Teseo la lascia tuttavia andare.

Intanto Antiope si accorda per affrontare l'attacco greco con l'impavida Orizia: la prima rimarrà a custodire la città mentre la seconda andrà a bruciare le navi nemiche. Giunge intanto la notizia della cattura di Martesia da parte dei Greci: Ippolita, tra sé, considera che vorrebbe essere al suo posto.

Al campo greco, mentre Telamone e Alceste si contendono invano la prigioniera Martesia, interviene Ercole, che destina la fanciulla al più valoroso. Intanto le Amazzoni riescono a catturare alcuni nemici e a bruciare le navi greche: il conflitto si fa incandescente.

ATTO SECONDO

Logge che introducono al Parco Reale. Ippolita pensa di continuo all'amato Teseo. La regina Antiope vorrebbe vendicarsi sui prigionieri greci, tra cui Teseo, ma la sorella Ippolita cerca di impedirglielo facendo valere i suoi uguali diritti regali. Ella propone a Teseo di fuggire, ma questi rifiuta temendo di non poterla più rivedere.

Nel campo greco, presso Temiscira, Ercole è disperato per la perdita dell'amico Teseo. Dapprima si prende in considerazione uno scambio di prigionieri tra Teseo e Martesia. Poi, Alceste annuncia di aver catturato Orizia, altra sorella della regina: Telamone la lascia libera, in cambio di Teseo.

I greci innamorati continuano ad istruire l'ingenua Martesia: Telamone e Alceste cercano di insegnarle gli oscuri principi dell'amore coniugale e la vorrebbero in sposa. La fanciulla non comprende queste complicate offerte e spiegazioni, pur provando un'ignota attrazione verso Alceste. A Temiscira, nel tempio di Diana, Teseo sta per essere giustiziato, ma, col suo intervento tempe-

stivo, Ippolita lo salva. Giunge Orizia, che deve però tener fede al patto stretto con Telamone: a malincuore Teseo ritorna, libero, tra i Greci.

ATTO TERZO

Sobborghi di Temiscira. Ercole è infuriato con Telamone perché ha liberato Orizia, ma quando Teseo si presenta, Telamone è scagionato; Teseo implora pietà per Ippolita, che lo ha salvato da morte certa, mentre la giovane Martesia si rammarica scoprendo che anche Alceste sta per partecipare all'attacco alla sua città.

Assedio. Ippolita cerca di convincere Antiope a consegnare le sue armi, che Ercole vuole conquistare. Orizia giunge ad avvertire le sorelle della caduta di Temiscira. Martesia sorprende la madre, nella reggia, mentre sta tentando di uccidersi. Intanto Orizia è uscita da uno scontro con la spada frantumata, ma fortunatamente trova l'arma della sorella intatta: Ercole la sfida affermando tuttavia di voler solo la spada e la cintura di Antiope, non la vita della donna che ha saputo fronteggiarlo. Antiope allora riconosce la sconfitta, ma dichiara di aver già donato le sue armi a Diana, pertanto egli dovrebbe rapirle alla dea.

Orizia, riconoscendo invece l'origine sovrumana di Ercole, vorrebbe donargli la spada di Antiope che aveva solo trovato presso l'altare della dea e prelevato per necessità. Appare infine Diana, la quale sancisce definitivamente il possesso delle armi ad Ercole, stabilisce la fine delle ostilità tra i sessi e istituisce due nuove coppie, Teseo e Ippolita, Alceste e Martesia.

Argument

PREMIER ACTE

Dans une forêt épaisse, au bord du Termodonte. L'action se déroule en Cappadoce, où vivent les Amazones. Antiope, reine de cette population exclusivement féminine, dont la capitale est la ville de Temiscira, exhorte ses guerrières à ne pas se livrer à l'oisiveté et à continuer à exercer le maniement des armes. Sa jeune fille Martesia mal supporte la vie domestique; elle aussi voudrait se battre contre les hommes, les ennemis mortels des Amazones. Sa mère tente de l'en dissuader.

Entre-temps survient un groupe de héros grecs, dont Thésée, Telamone et Alceste, guidé par Hercule: ils ont pour mission de conquérir les armes de la reine des Amazones, pour le compte du roi Eurysthée, mais Hercule, lui, veut surtout écraser les ennemies implacables du sexe viril.

Dans le bois, Thésée sauve Hippolyte, la sœur d'Antiope, d'un ours et entre les deux surgit une forte attraction, qui bientôt va se transformer en amour. Thésée, le cœur palpitant, laisse pourtant partir sa bien-aimée.

Antiope, pour sa part, concorde avec son autre sœur, l'intrépide Orizia, une stratégie pour faire face à l'attaque des Grecs: l'une restera défendre la ville, tandis que l'autre ira brûler les navires des ennemis. À ce moment-là arrive la nouvelle de la capture de Martesia par les Grecs et Hippolyte avoue, à part soi, qu'elle voudrait bien être à la place de sa nièce.

Au camp des Grecs, Telamone et Alceste se disputent la prisonnière Martesia; Hercule intervient et affecte la jeune fille au plus vaillant. Entre-temps, les Amazones parviennent à capturer quelques ennemis et à brûler les navires des Grecs: le combat s'enflamme.

DEUXIÈME ACTE

Dans les loges qui donnent sur le Parc Royal. Hippolyte n'arrête pas de penser à son Thésée bien-aimé. La reine Antiope voudrait se venger sur les prisonniers grecs, dont Thésée, mais sa sœur Hippolyte tente de l'en empêcher, en faisant valoir ses mêmes droits royaux, et propose à Thésée de s'enfuir; celui-ci cependant refuse, de crainte qu'il ne puisse plus la revoir.

Dans le camp grec, près de Temiscira, Hercule se désespère de la perte de son ami Thésée. On envisage un échange de prisonniers entre Thésée et Martesia. Ensuite, Alceste annonce qu'il a capturé Orizia, l'autre sœur de la reine, et Telamone la libère, en échange de Thésée.

Telamone et Alceste essayent d'apprendre les principes obscurs de l'amour conjugal à la naïve Martesia, qu'ils voudraient épouser tous les deux; la jeune fille ne comprend pas leurs explications contournées et compliquées, pourtant elle éprouve une attraction inconnue à l'égard d'Alceste. Entre-temps, au temple de Diane de Temiscira, Thésée est sur le point d'être exécuté, mais l'intervention d'Hippolyte arrive à temps pour le sauver.

Orizia, qui se doit de respecter l'engagement qu'elle a pris avec Telamone: par conséquent, Thésée est libéré et retourne chez les Grecs, bien qu'à contrecœur.

TROISIÈME ACTE

Aux alentours de Temiscira. Hercule est furieux contre Telamone parce qu'il a libéré Orizia, mais lorsque Thésée apparaît, Telamone est justifié. Thésée implore pitié pour Hippolyte, qui l'a sauvé d'une mort certaine, alors que la jeune Martesia s'afflige, en apprenant que Alceste aussi est sur le point de prendre part à l'attaque contre sa ville et son peuple.

C'est le siège. Hippolyte essaye de convaincre Antiope à rendre ses armes, dont Hercule veut s'emparer. Orizia vient prévenir ses sœurs de la chute de Temiscira. Martesia surprend sa mère au palais royal, en train de se donner la mort. Orizia, entre-temps, sort d'une rencontre avec l'épée brisée, mais heureusement retrouve intacte l'arme de sa sœur; Hercule alors la provoque au combat, cependant il déclare vouloir seulement l'épée et la ceinture d'Antiope, non pas la vie de la femme qui a su lui tenir tête. Antiope reconnaît sa défaite, mais annonce qu'elle a déjà donné ses armes à Diana; Hercule devrait donc les soustraire à la déesse.

Par contre, Orizia reconnaît la nature surhumaine du héros et voudrait lui donner l'épée d'Antiope, qu'elle a trouvée auprès de l'autel de la déesse et a prise seulement par nécessité. Finalement Diana en personne paraît: la déesse octroie définitivement la possession des armes à Hercule, décrète la fin des hostilités entre les sexes et donne son approbation aux deux couples formés par Thésée et Hippolyte, Alceste et Martesia.

Synopsis

ACT ONE

Dense woods, on the shores of the River Thermodon. The story takes place in Cappadocia, the home of the warrior women, the Amazons. Antiope, the queen of this exclusively female population, with their capital in Themiscyra, is urging her female warriors not to languish in idleness and to carry on fighting. Martesia, her young daughter, is bored of domestic life because she also wants to take part in the fights against the men, the Amazon's mortal enemies. Her mother is trying to dissuade her.

In the meanwhile a group of Greek heroes arrives, including Theseus, Telamon and Alceste, led by Heracles. They have been ordered to conquer the weapons of the queen of the Amazons for King

Eurystheus. However, above all the hero wants to rout the implacable enemies of the «virile sex».

In the woods, Theseus saves his enemy, who is also Antiope's sister, from a bear – before long they have fallen in love. Trembling and in love, Theseus lets her go.

In the meanwhile Antiope has agreed to face the Greek attack together with the fearless Oreithya – the former is to remain behind and protect the city while the latter will go and burn the enemy ships. News arrives that Martesia has been captured by the Greeks – Hippolyta silently wishes she were in her place.

While Telamon and Alceste are vying for the prisoner Martesia in the Greek camp, Heracles intervenes and says she will be given to the man who proves himself the most valorous. Meanwhile the Amazons have managed to capture some of the enemy and burn the Greek ships - the fight becomes incandescent.

ACT TWO

Loggia leading to the Royal park. Hippolyta cannot stop thinking about her beloved Theseus. Queen Antiope wants to take vengeance on her Greek prisoners, including Theseus, but her sister Hippolyta tries to stop them, reminding them of the mutual royal rights. She tells Theseus he should escape, but the latter refuses because he fears he will never see her again. In the Greek camp near Themiscyra, Heracles is desperate because he has lost his friend Theseus. First of all, he considers exchanging prisoners – Theseus and Martesia. Then Alceste announces he has captured the queen's other sister, Oreithya - Telamon lets her go in exchange for Theseus.

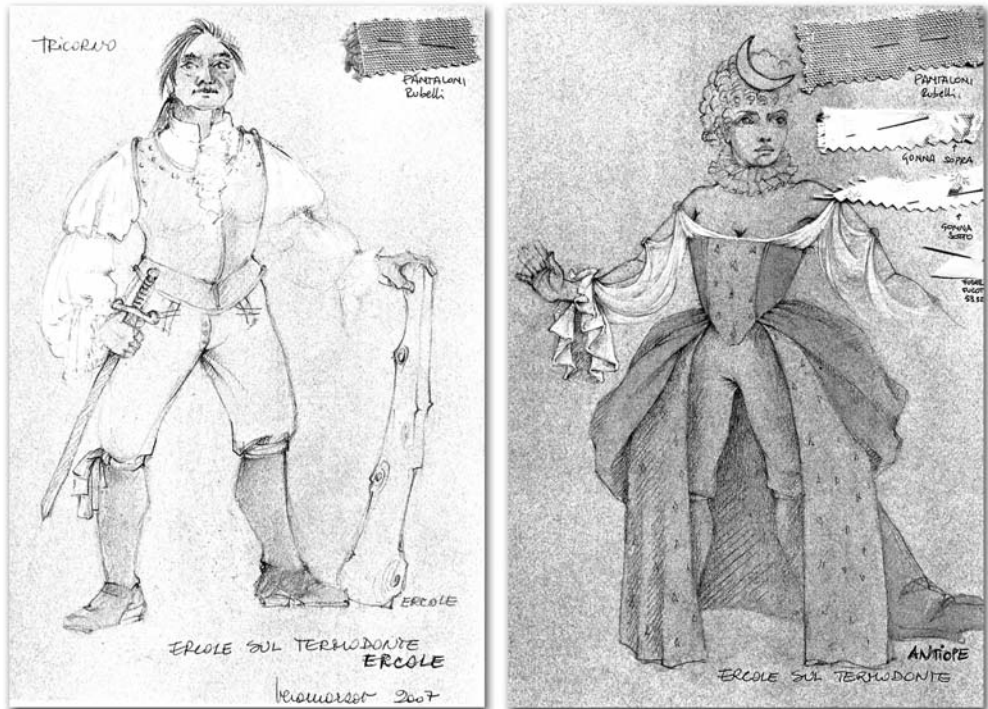
The infatuated Greeks continue to teach the naïve Martesia; Telamon and Alceste try to teach her the dark principles of marital love and want to marry her. The young girl does not understand their complicated offers and explanations, although she is attracted to Alceste. In Themiscyra, in Diana's Temple, Theseus is about to be executed but Hippolyta suddenly intervenes and saves him. Oreithya arrives, but has to respect the agreement made with Telamon. Theseus unwillingly returns to the Greeks, a free man.

ACT THREE

The outskirts of Themiscyra. Heracles is furious with Telamon because he freed Oreithya but when Theseus arrives, Telamon is forgiven. Theseus begs them to have pity on Hippolyta who saved him from certain death, while the young Martesia starts complaining when she learns that Alceste is also about to take part in the attack on her city.

Besieged. Hippolyta tries to convince Antiope to surrender the weapons Heracles is determined to conquer. Oreithya arrives and tells the sisters that Themiscyra has fallen. Martesia takes her mother by surprise in the palace while she is trying to commit suicide. Meanwhile Oreithya has broken her sword in battle but fortunately found her sister's still in tact. Heracles challenges her, claiming he only wants Antiope's sword and belt, not the life of the woman who was able to fight him. Antiope realizes she has been defeated, but claims she has already given her weapons to Diana, so he will have to steal them from the goddess.

Oreithya recognizes Heracles' super-human origins and wants to give him Antiope's sword, which she found near the altar of the goddess and had to take out of need. In the end, Diana appears and confirms that the weapons belong to Heracles, putting an end to the hostility between the two sexes and creating two new couples, Theseus and Hippolyta, and Alceste and Martesia.



Vera Marzot, figurini (Ercole, Antiope) per l'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi, Venezia, La Fenice al Malibran, 2007.

Handlung

ERSTER AKT

Im dichten Wald, am Ufer des Themodon. Die Handlung spielt in Kappadokien, im Reich der Amazonen. In ihrer Hauptstadt Themiskaia ermahnt die Amazonenherrscherin Antiope ihre Kriegerinnen, nicht müßig zu werden und das Kriegshandwerk nicht zu vernachlässigen. Ihre eigene Tochter Martesia ist das häusliche Leben leid und würde gerne gegen die Männer, die Todfeinde ihres Geschlechts, in den Krieg ziehen. Antiope stellt sich jedoch gegen dieses Vorhaben.

Unterdessen treffen die von Herakles angeführten griechischen Heroen ein, unter ihnen Theseus, Telamon und Alkestis. König Eurystheus hat sie ausgesandt, um ihm die Waffen der Amazonenkönigin zu beschaffen. Darüber hinaus sinnt Herakles darauf, die erbitterten Feinde des «starken Geschlechts» endgültig zu bezwingen.

Im Wald rettet Theseus Antiopes Schwester Hippolyte vor einem Bären: die zwischen den beiden Feinden aufkeimende Zuneigung mündet rasch in echter Liebe. Dennoch läßt der ebenso schüchterne wie verliebte Theseus die Amazone ihres Weges ziehen.

Unterdessen ersinnt Antiope mithilfe ihrer zweiten Schwester, der tapferen Oreithyia, einen Plan zur Abwehr des griechischen Angriffs: Antiope will selbst die Verteidigung der Stadt anführen, während Oreithyia zeitgleich die griechischen Schiffe in Brand setzen soll. Kurz darauf erhal-

ten sie die Nachricht von der Gefangennahme Martesias durch die Griechen: insgeheim wünscht sich Hippolyte, an ihrer Stelle zu sein.

Telamon und Alkestis buhlen im griechischen Lager vergeblich um die gefangene Martesia, als Herakles auf den Plan tritt und verkündet, der tapferste seiner Krieger solle sie zur Frau nehmen. Unterdessen gelingt es auch den Amazonen, einige Feinde gefangenzunehmen und die griechische Flotte in Brand zu stecken: der Konflikt spitzt sich zu.

ZWEITER AKT

Logen am Eingang des königlichen Parks. Hippolyte muß ununterbrochen an den geliebten Theseus denken. Und während Königin Antiope beschließt, aus Rache ein Exemplar an dem gefangenen Theseus zu statuieren, sucht ihre Schwester Hippolyte, sie mit allen Mitteln davon abzubringen, wobei sie sich auch auf ihre eigenen königlichen Rechte beruft. Ihr Versuch, Theseus zur Flucht zu überreden, scheitert, da dieser sie für immer zu verlieren fürchtet.

Im Lager der Griechen vor Themiskaia beklagt Herakles den Verlust seines Gefährten Theseus. Zunächst erwägt er einen Gefangenaustausch zwischen Theseus und Martesia. Doch da trifft Alkestis ein und berichtet, er habe Oreithyia in seine Gewalt gebracht: Telamon schenkt ihr im Austausch mit Theseus die Freiheit.

Die verliebten Heroen eifern weiter um die naive Martesia: Telamon und Alkestis versuchen, ihr die obskuren Ideen der ehelichen Liebe verständlich zu machen und sie zur Hochzeit zu überreden. Doch obwohl sie eine ihr gänzlich unbekanntes Zuneigung für Alkestis spürt, begreift die junge Amazone das umständliche Werben und die Erklärungen der Griechen nicht. Theseus soll im Dianentempel in Themiskaia hingerichtet werden, als ihn Hippolyte in letzter Minute rettet. Oreithyia kommt hinzu, um den mit Telamon geschlossenen Pakt einzulösen, und so kehrt Theseus schweren Herzens zu seinen Gefährten zurück.

DRITTER AKT

Vororte von Themiskaia. Herakles zürnt mit Telamon, weil dieser Oreithyia die Freiheit geschenkt hat; erst als er Theseus erblickt, legt sich sein Zorn wieder. Theseus bittet seinen Anführer, er möge Hippolyte verschonen, da er ihr sein Leben verdankt. Während dessen muß die junge Martesia verbittert feststellen, daß sich auch Alkestis zum Angriff auf ihre Heimatstadt rüstet.

Belagerung. Hippolyte will Antiope überreden, Herakles freiwillig ihre Waffen zu übergeben, die ja Ziel des Angriffs sind. In diesem Moment überbringt Oreithyia die Nachricht vom Fall Themiskaia. Martesia überrascht ihre Mutter im Königinnenpalast beim Versuch, sich das Leben zu nehmen. Als Oreithyias Schwert im Kampf zerbricht, ergreift sie die unversehrte Waffe ihrer Schwester: Herakles fordert sie zum Zweikampf heraus. Dabei gibt er ihr zu verstehen, daß ihm einzig und allein an Antiopes Schwert und Zaubergürtel gelegen sei – ihr Leben will er gerne verschonen. Endlich gesteht Antiope ihre Niederlage ein, erklärt jedoch, sie habe ihre Waffen bereits der Diana geschenkt; wer Schwert und Gürtel haben wolle, müsse sie nun also der Göttin rauben.

Als Oreithyia Herakles' übermenschliche Herkunft erkennt, ist sie bereit, ihm Antiopes Schwert zu überlassen, das sie selbst neben dem Dianenaltar gefunden und nur aus Not an sich gebracht hatte. So erscheint schließlich auch die Göttin Diana; nach ihrem Willen sollen die Waffen künftig Herakles gehören und die Feindseligkeiten zwischen den Geschlechtern ein Ende finden. In der Vermählung der beiden Paare Theseus-Hippolyte und Alkestis-Martesia findet dies einen symbolträchtigen Ausdruck.

BAJAZET

Libretto di Agostino Piovene

Edizione a cura di Stefano Piana,
con guida musicale all'opera

I L
TAMERLANO
TRAGEDIA PER MUSICA

Da rappresentarsi

NEL NUOVO TEATRO
DELL' ACCADEMIA
FILARMONICA

Nel Carnovale dell'anno 1735.

DEDICATO
A SUA ECCELLENZA
LA SIGNORA
ISABELLA CORRER
PISANI.



IN VERONA, Per Jacopo Vallarzi.
Con Licenza de' Superiori.

Frontespizio del libretto per *Il Tamerlano*, Verona, Filarmonico, 1735. Milano, Biblioteca Braidense. Cantavano: Maddalena Pieri (Tamerlano), Marc'Antonio Mareschi (Bajazette), Anna Girò (Asteria), Pietro Moriggi (Andronico), Margherita Giacomazzi (Irene), Giovanni Manzoli (Idaspe); scene di Francesco Bibiena, Giannantonio Paglia e Michel Angelo Spada. Si tratta di una sorta di pasticcio arrangiato da Vivaldi con musica propria e utilizzando arie di Giacomelli, Hasse, Porpora e R. Broschi.

Bajazet, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

Il libretto che qui si riproduce si basa sul testo stampato in occasione della prima rappresentazione di *Bajazet*, avvenuta a Verona nel Carnevale del 1735, il cui frontespizio (insieme all'elenco degli «Attori») si può leggere in trascrizione diplomatica nelle pagine seguenti. Si tratta della rielaborazione di un fortunatissimo libretto che Agostino Piovene scrisse originariamente per il Teatro San Cassiano di Venezia;¹ rappresentato per la prima volta nel 1711 con le musiche di Francesco Gasparini, venne successivamente riutilizzato a più riprese da altri musicisti quali Porpora, Sarti, Händel e molti altri. Il testo che fu intonato da Vivaldi proviene di fatto dall'originale del 1711 in linea diretta. Si tratta di fatto dello stesso testo, che però risente di quelle modifiche e quegli adattamenti che normalmente subivano i libretti nel passaggio da un teatro all'altro e da un'intonazione all'altra: ossia ampi tagli ai recitativi e modifica alle arie per renderle più adatte al nuovo contesto e ai nuovi interpreti.

Per ciò che riguarda i recitativi il 'raffazzonatore' (così si chiamava colui che era incaricato di adattare vecchi libretti per il nuovo uso) agì omettendo rispetto all'originale diverse centinaia di versi (a volte intere scene), facendo a meno di alcuni personaggi minori e cambiando il nome ad altri, come nel caso di Leone (che nel testo vivaldiano diventa Idaspe). Tutto ciò venne però eseguito in maniera molto abile: il fulcro della vicenda originale rimane intatto così come i rapporti tra i personaggi, invariata è anche la successione delle scene e degli avvenimenti: gli spettatori che assistettero al *Bajazet* del 1735 e che conoscevano già il libretto originale (eventualità non certo da escludersi, vista la fortuna di questo testo) ebbero perciò l'impressione di assistere al dramma di Piovene rivestito di nuova musica e con solo quegli aggiustamenti che erano usuali nel passaggio tra i vari teatri.

Discorso a parte meritano le arie. Non si deve dimenticare che l'opera di Vivaldi è un 'pasticcio', termine tecnico che sta ad indicare un dramma per musica le cui arie sono tutte (o quasi) ricavate da composizioni precedenti di vari autori. L'abilità del musicista autore del pasticcio perciò non si misura certo nel saper musicalmente ritrarre 'in proprio' e in maniera efficace le situazioni sceniche che via via si succedono, ma nel-

¹ Si può leggere il testo originale di Piovene nei *Libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, I**, a cura di Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 1992, pp. 341-394.

la capacità di saper trovare tra le opere proprie e di altri autori brani le cui caratteristiche ben si adeguino al nuovo contesto drammatico, in modo da poter costruire efficacemente con musica riciclata quell'affascinante intreccio tra equilibrio drammatico e adeguata distribuzione musicale degli affetti, tra gerarchie dei personaggi e necessità degli interpreti di esibire le proprie capacità all'interno di ruoli prestabiliti che sta alla base della drammaturgia di un'opera seria settecentesca.

In tale contesto si spiega bene perché delle arie originali di Piovène non se ne salvò nel libretto vivaldiano quasi nessuna: a titolo di esempio sul modo di procedere che seguì in questo caso il raffazzonatore si prenda la prima aria di *Bajazet*. Vivaldi si ritrovò a disporre per questa parte di Marc'Antonio Mareschi, che qualche tempo prima aveva sostenuto la parte di Clistene nella prima rappresentazione della sua *Olimpiade* su testo del Metastasio; una volta scartati i versi originali di Piovène, dove l'imperatore turco era ormai convinto di essere destinato a morte di lì a poco,² il compositore pensò bene di riciclare per questa prima scena una sua aria dall'atto primo di quell'opera (che dunque il cantante già conosceva), dove il monarca metastasiano redarguisce benevolmente la figlia e la finta pastorella. Vista l'abissale distanza tra le due situazioni sceniche si rese necessario un profondo cambiamento del testo metastasiano, che preservasse però la struttura metrica, in maniera che la musica potesse funzionare ugualmente con le nuove parole. Ecco dunque il risultato finale, coi due testi a confronto:

L'olimpiade

Del destin non vi lagnate
se vi rese a noi soggette;
siete serve, ma regnate
nella vostra servitù.
Forti noi, voi belle siete,
e vincete in ogn'impresa,
quando vengono a contesa
la bellezza e la virtù.

Bajazet

Del destin non dee lagnarsi
chi ha nel petto un'alma forte,
e l'aspetto della morte
non paventa un cuor di re.
Il morir solo m'avanza,
e il mio caro amato pegno,
fido prence, a te consegna,
tu poi l'ama ancor per me.³

Differenze di un certo rilievo si riscontrano poi confrontando il testo del libretto con quello della partitura: la cosa che si nota forse per prima è che il titolo riportato dal manoscritto musicale (*Bajazet*) con cui è generalmente nota l'opera è diverso da quello del libretto (*Il Tamerlano*). Indi, a parte le lievi discrepanze nel testo dei recitativi (piuttosto consuete in opere di questo tipo), ciò che salta maggiormente all'occhio è il fatto che di ben cinque arie presenti nel libretto non vi sia traccia nel manoscritto musicale. Nelle presenti recite tre di queste verranno reintegrate da Fabio Biondi con altrettante arie tratte da opere vivaldiane, nelle quali (con un'operazione simile a quelle che il compositore fa nel resto dell'opera) il testo originale viene sostituito da quello che

² Ecco il testo originale di Piovène: «Custodite per mia figlia / questa inutile pietà. / Voi tergete alle sue ciglia / qualche lagrima funesta; / difendetela, e sia questa / la mia grand'eredità.».

³ Per un'ulteriore discussione su quest'aria si veda la guida all'ascolto.

il librettista preparò per *Bajazet*. In due casi poi (nell'aria di Asteria, 1.9 e nell'aria di Andronico, 1.12) il testo riportato nel libretto è completamente diverso da quello presente in partitura. Come all'inizio si accennava, la presente edizione riproduce integralmente il testo stampato dal libretto, mantenendone perciò anche il titolo originale, le arie non musicate e quelle che il cui testo stampato differisce da quello dell'intonazione musicale (che compare in nota). Per i criteri di edizione si rimanda all'*Introduzione* al libretto dell'*Ercole sul Termidonte*, così come per una succinta descrizione generale della forma dell'aria col *da capo*. Nella guida all'ascolto che come di consueto accompagna il libretto si sono indicati, laddove noti, l'autore e l'opera di provenienza dei singoli brani.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 150
	<i>Scena v^a</i>	p. 155
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 163
	<i>Scena IX^a</i>	p. 171
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 176
	<i>Scena IX^a</i>	p. 181
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 187
	<i>Le voci</i>	p. 189

INTERLOCUTORI.

TAMERLANO Imperatore de' Tartari.
*La Sig. Maria Maddalena Pieri, Virtuosa di
S. A. Ser. il Sig. Duca di Modena.*

BAJAZETTE Imperatore de' Turchi pri-
gioniero di Tamerlano.
Il Sig. Març' Antonio Marefchi.

ASTERIA Figliuola di Bajazette, Amante
d'Andronico.
La Sig. Anna Girò.

ANDRONICO Principe Greco, confede-
rato col Tamerlano.
*Il Sig. Pietro Moriggi, Virtuoso di S. A. S.
il Sig. Principe Filippo Langravio d'Assia
Darmstat.*

IRENE Principessa di Trebifonda, pro-
messà Spofa al Tamerlano.
La Sig. Margherita Giacomazzi.

IDASPE confidente d'Andronico.
Il Sig. Giovanni Manzoli.

LI

LIBALLI

Sono d'invenzione, e direzione del Sig. Pe-
trillo Gugliantini.

LE SCENE

Sono d'invenzione delli Signori Francesco
Bibiena, Giannantonio Paglia, e Michel
Angelo Spada.

IL VESTIARIO

E' d'invenzione del Sig. Natale Canziani.

A 4

MU

IL TAMERLANO

TRAGEDIA PER MUSICA
da rappresentarsi
NEL NUOVO TEATRO
DELL'ACCADEMIA FILARMONICA
nel Carnovale dell'Anno 1735.

DEDICATO
A SUA ECCELLENZA
LA SIGNORA
ISABELLA CORRER PISANI
IN VERONA, Per Jacopo Vallarsi

TAMERLANO, <i>Imperatore de' Tartari</i> [Soprano]	<i>La Sig. Maria Maddalena Pieri, virtuosa di S. A. Ser. Il Sig. Duca di Modena</i>
BAJAZETTE, <i>Imperatore de' Turchi, prigioniero di Tamerlano</i> [Basso]	<i>Il Sig. Marc'Antonio Mareschi</i>
ASTERIA, <i>Figliola di Bajazette, amante d'Andronico</i> [Soprano]	<i>La Sig. Anna Girò</i>
ANDRONICO, <i>Principe greco, confederato col Tamerlano</i> [Soprano]	<i>Il Sig. Pietro Moriggi, virtuoso di S. A. S. Il Sig. Principe Filippo Langravio d'Assia Darmstat</i>
IRENE, <i>principessa di Trebisonda, promessa sposa al Tamerlano</i> [Soprano]	<i>La Sig. Margherita Giacomazzi</i>
IDASPE, <i>Confidente d'Andronico</i> [Contralto]	<i>Il Sig. Giovanni Manzoli</i>

Le scene sono d'invenzione di Francesco Bibiena, Giannantonio Paglia e Michel Angelo Spada

ECCELLENZA

Essendomi stata cotanto favorevole la fortuna nell'adempimento di un mio desiderio, ch'era di porre in iscena nel famoso teatro di questa insigne città, per divertimento di questa fioritissima nobiltà, un dramma musicale, il quale, lodatissimo per se stesso, spero ora sia per ricevere maggior pregio da' virtuosi che lo devono rappresentare: a chi altri doveva io intitolarlo, a chi altro doveva io ricorrere, acciò fosse protetto, che a V. E., la quale or appunto e per l'affabilità e per le altre ammirabili sue doti ha i cuori in mano di questa medesima nobiltà.

L'antica servitù mia verso la nobilissima vostra casa e la venerata vostra persona, e quella innata benignità che tutti accoglie con sì cortesi e dolci maniere, mi fanno ragionevolmente sperare che ad un atto di riverenza sincera sarà attribuito ciò che peraltro per soverchia presunzione potrebbe reputarsi. Mal considerato pensiero sarebbe il voler qui spaziarsi nelle lodi, che dovute sono a gloriosi antenati e di quella casa onde sortiste i natali, e di quella cui toccò la bella sorte di conquistarvi; siccome altresì istimo in poche righe quelle lodi restringere, e palesare al mondo quelle tante pregiatissime qualità onde la Natura insieme e la Fortuna sembra gareggiassero per adornarvi. Dirò solamente che chiunque ha l'avventurosa sorte di conoscervi benedice il cielo, che in voi tante ricchezze e tante virtù accoppiasse: imperciocché in colui solo i beni di fortuna, che per essere ricchissimo de' beni dell'animo, sa e può di quegli altri far l'uso migliore, sono convenevolmente collocati.

Faccio dunque fine, Eccellentissima Signora, pregando il Dator d'ogni bene che in salute conservi e il vostro gran zio, dalla mirabil condotta del quale riconoscono questi Stati la loro quiete e sicurezza, ed i vostri degnissimi figlioli, onde dipende la conservazione d'una casa, che comunemente è conosciuta per uno de' singolari ornamenti della nostra inclita dominante, e Voi altresì, a cui reputo somma mia gloria il farmi nel pubblico conoscere

di V. E.

Umiliss. Devotiss. Ossequiosiss. Servo
Antonio Vivaldi

AL LETTORE

È così nota la storia del Tamerlano e di Bajazette, che invece di affaticarmi ad istruirne il lettore dovrei studiarli a disimprimerlo da certe opinioni che vengono accreditate per vere. Si crede comunemente che, dopo la prigionia di Bajazette, Tamerlano si servisse di lui per iscabello per salire a cavallo, che lo rinchiudesse in una gabbia di ferro e che si facesse servire dalla di lui moglie ignuda alla mensa. Di tutto ciò nulla fanno menzione gli autori più accreditati: anzi, molti asseriscono esser tutto questo favoloso. Ciò nonostante, io che non assumo di scrivere una storia ma di far rappresentare una tragedia, ho preso dalle sopraccennate favole, ridotte al decoro del teatro e alla possibile probabilità, un'azione la quale ha per fine la morte di Bajazette.

Che lo stesso si avvelenasse di propria mano, che Tamerlano fosse confederato co' greci, che il medesimo si placasse per la morte di Bajazette, si legge nell'*Historia Bizantina Ducæ Michaelis Ducæ Nepotis*, nella quale si descrive diffusamente il successo.

Degli amori poi d'Andronico, principe greco, con Asteria figliola di Bajazette, e della venuta d'Irene principessa di Trebisonda, promessa sposa di Tamerlano, me n'ha suggerito il motivo Mons. Pradon, nel suo *Tamerlano, o sia Morte di Bajazette*.

La scena è nei sobborghi di Bursa, capitale della Bitinia, la prima città occupata dal Tamerlano dopo la sconfitta de' turchi, ne' quali sobborghi sta attendato l'esercito del detto Tamerlano.

ATTO PRIMO¹

Deliziosa nel palazzo reale di Bursa, capitale di Bitinia, occupata dal Tamerlano dopo la sconfitta dei turchi.

¹ Sinfonia.

Aprire il *Bajazet* una sinfonia alla quale Vivaldi rimase in qualche modo affezionato a lungo: figura infatti tra quei brani che il compositore vendette al conte di Collalto nel 1741, un mese prima della misteriosa morte avvenuta a Vienna. Si tratta di una sinfonia 'all'italiana' nella tipica forma tripartita che ormai di consuetudine veniva utilizzata all'inizio dell'opera. Il movimento iniziale (*Allegro - c*, Fa maggiore) è costruito sull'alternanza di due piani musicali: il primo è caratterizzato dalla stabilità armonica creata da accordi ripetuti su cui si innestano gli arabi dei violini, che la presenza dei corni (è questo uno dei pochissimi brani dell'opera che prevede parti autonome per fiati) rende più solenne: quasi un avvertimento di inizio spettacolo:

ESEMPIO 1 (Sinfonia, *Allegro*, bb. 1-5)



A questo piano ne viene alternato un altro per molti versi opposto, caratterizzato dal colore scuro della tonalità minore e dalle progressioni che producono un'armonia costantemente cangiante:

ESEMPIO 2 (da 14)



È una vera e propria pennellata di mestizia (ripetuta più volte) che si viene a collocare proprio accanto al clima festoso di inizio brano, e che nel gioco dell'alternanza viene a chiudere l'*Allegro* iniziale e introduce l'*Andante mosso* centrale (c, Fa minore), una lunga e distesa melodia dei violini costruita su due campate e accompagnata con semplici accordi ribattuti degli altri archi, che ricorda i tempi lenti di tanti concerti vivaldiani ed è velata da un'ombra di tristezza in qualche modo preannunciata già nel primo tempo:

ESEMPIO 3 (*Andante mosso*, da 1)



A spazzar via ogni ombra giunge il terzo e ultimo movimento (*Allegro - 3/8*, Fa maggiore), quasi in forma di danza, in cui la presenza dei corni (che tacevano nel movimento precedente) contribuisce a riportare il clima alla festosa gioiosità colla quale il brano si era aperto.

SCENA PRIMA²

BAJAZETTE, ANDRONICO e IDASPE

BAJAZETTE

Prence, lo so, vi devo
questi di libertà brevi respiri.
Se quest'ombra di bene
accorda il mio nimico
per placar l'ira mia, già la rifiuto.
Che non vuol libertà da lui che appena
saria degno portar la mia catena.

ANDRONICO

Il vostr'odio, signor, vada in oblio.
Siete in poter del Tamerlano, e siete...

BAJAZETTE

Per esser prigioniero.
Non son io Bajazet? Sctero e corona,
non che la libertade,
dalla man di costui sariano odiosi,
e forse sarà questo
l'ultimo de' miei giorni
per non doverli più né men la vita.

ANDRONICO

Voi del vostro nimico
più crudel con voi stesso? E allor che nasce
in petto al Tamerlan nuova pietade...

BAJAZETTE

Questa finta pietà sfida il mio sdegno,
deluderla saprò: mi tiene in vita
per serbarmi a' suoi ceppi, ma la morte
saprà togliermi in uno e ceppi e vita.

ANDRONICO

Disperato è il pensier, non generoso.
Vuoi morir? ed Asteria?

BAJAZETTE

Non mi svegliate in seno un molle affetto
che abbattere potria la mia costanza.
Son risoluto e vo' morir; la sola
speranza di vendetta
può prolungarmi o raddolcir la morte.
Asteria, che è la sola
per cui mi duol morir, io raccomando
a voi; so che vi è cara.
V'ami per me, ma si rammenti poi
d'odiare il Tamerlan quanto ama voi.

Del destin non dee lagnarsi³
chi ha nel petto un'alma forte,
e l'aspetto della morte
non paventa un cuor di re.

Il morir solo m'avanza
e 'l mio caro amato pegno,
fido prence, a te consegno
tu poi l'ama ancor per me.

² Nei libretti seri del Settecento, contrariamente a quanto in parte succederà nell'opera dei secoli successivi, si riscontra spesso la tendenza a esporre in maniera ordinata all'inizio dell'opera gli antefatti, i personaggi e i rapporti che tra loro intercorrono. In *Bajazet* tale processo, come si vedrà, si estende in pratica per l'intero atto primo, alla fine del quale lo spettatore avrà un'idea piuttosto chiara e precisa della situazione drammatica. Nella scena prima si viene in contatto immediatamente con il protagonista Bajazet. Il colloquio con Andronico serve a dipingerlo come monarca sconfitto, ma fieramente ed eroicamente fermo nell'odio verso il suo vincitore.

³ Aria. e, *Mi bemolle maggiore* (Antonio Vivaldi, *L'Olimpiade*, «Del destin non vi lagnate»).

In questa prima aria si radunano alcune delle perplessità con le quali la cultura drammaturgico-musicale a cui i due secoli precedenti ci hanno abituato guarda operazioni quali il pasticcio vivaldiano che qui si presenta. Si è già vista nell'introduzione la metamorfosi testuale che quest'aria subisce nel passaggio dall'*Olimpiade* a *Bajazet*. Posto che la musica rimane sostanzialmente la stessa, ci si può chiedere cosa mai possa aver a che fare il Clistene metastasiano (monarca che guarda con lieve sorriso e con l'indulgenza della sua maturità gli intrecci amorosi che si dipanano davanti ai suoi occhi) con il Bajazet vivaldiano, eroico prigioniero fermo nei propositi di odio e vendetta verso il suo oppressore Tamerlano. Il motivo può essere di natura banalmente pratica: il primo interprete di Bajazet, Marc'Antonio Mareschi, cantò qualche anno prima la parte di Clistene nell'*Olimpiade*, per cui tale aria doveva già conoscerla bene. Eppure anche dal punto di vista drammatico tra le due situazioni qualche punto in comune c'è: innanzitutto Clistene e Bajazet sono entrambi sovrani, e può essere significativo che Vivaldi abbia affidato a Bajazet (e non a Tamerlano) un'aria originariamente concepita per un re, quasi volesse porre sulle spalle di Bajazet un abito regale che lo rende in qualche modo moralmente superiore a Tamerlano (che come si vedrà si

SCENA IIª

ANDRONICO e IDASPE

ANDRONICO

Non si perda di vista,
Idaspe, il disperato
Serviamo Asteria in lui, e nel suo amante
ami la figlia almen l'amor del padre.

IDASPE

Signor, se un grande amore
occupa il vostro cor, dover vi chiama
a conservar nel genitor la figlia.

Ma che prevalga in voi
l'interesse del core a quel del soglio,
Idaspe non l'approva. Hanno già i greci
deposto nella man del vincitore
l'imperio di Bisanzio;
badate a questo, e vi rendete un giorno
grato agli occhi d'Asteria
con la corona di Bisanzio in fronte.

ANDRONICO

Più dell'impero apprezzo il cor d'Asteria.
Tu parti, e cauto siegui
dell'ottomano i passi.

segue nota 3

lascerà trasportare da passioni meno eroiche). *L'incipit* dell'aria espone subito il materiale musicale su cui è costruito l'intero brano:

ESEMPIO 4 (Aria Bajazet, bb. 1-9)

La figura ritmica ostinata del basso, che accompagna le figurazioni elaborate dei violini, procede in maniera ossessiva praticamente per tutto il brano e finisce (nonostante tutto!) per dipingere in maniera efficace la ferma volontà di Bajazet, così come bene si adatta la musica, con la sua improvvisa impennata all'unisono, a disegnare «l'aspetto della morte»:

ESEMPIO 5 (bb. 36-38)

Sebbene provenga da un luogo operistico così diverso, questa aria assume una certa efficacia ed è funzionale al compito al quale deve assolvere. D'altro canto sta probabilmente in ciò la misura dell'abilità artistica nella composizione di pasticci.

IDASPE

Andrò, signor, ma femminil beltade
può troppo in te,
che tosto langue e cade.

Nasce rosa lusinghiera⁴
al spirar d'aura vezzosa,
e a quel dolce mormorio
va spiegando sua beltà.
Poscia al suol langue la rosa,
così fa bellezza altera,
che mancando tosto va.

SCENA III^a 5

TAMERLANO, ANDRONICO

TAMERLANO

Principe, or ora i greci
han posto in mio poter il vostro impero,
ed io, che solo ho in petto
della gloria l'amor, e che non vinco
per abusarmi delle mie vittorie,
vi rendo il vostro trono.
Io vi dichiaro imperador: potrete

⁴ Aria. *Andante veloce* – $\frac{3}{4}$, La maggiore (Vivaldi, *Il Giustino*; «Senti l'aura che leggera», utilizzato anche nel *Farnace*, «Scherza l'aura lusinghiera»).

Ad Andronico, a cui la sorte di Bajazet sembra interessare più per ragioni amorose (per la relazione intrecciata con la figlia Asteria) che per questioni politiche, risponde il fido confidente Idaspe invitandolo a pensare a cose più 'serie', e lo fa quest'aria dal tono sentenzioso, con la quale ricorda all'amico la caducità della bellezza femminile. Il «dolce mormorio» disegnato efficacemente dai violini accompagna una fresca melodia nella quale si dispiega la bellezza della «rosa lusinghiera»:

ESEMPIO 6 (Aria Idaspe, bb. 18-22)

Idaspe

Na - sce ro - sa lu - sin - ghie - ra al spi - rar d'au - ra vez - zo - sa,

Violini

Viole, Basso

Ben presto, sostiene Idaspe nella sezione B, tale bellezza sfiorirà; la stessa melodia, volta nel modo minore e con accompagnamento più spoglio (manca il basso) descrive ora il languire della rosa:

ESEMPIO 7 (bb. 80-85)

Idaspe

Po - scia al suol lan - gue la ro - sa, po - scia al suol lan - gue la ro - sa

Violini, Viole

Basso

La ripetizione canonica della sezione A gioca però a Idaspe un brutto scherzo: nell'orecchio dello spettatore (e, si suppone, anche di Andronico) si fissa soprattutto la soave descrizione della bellezza nascente e non la sua immancabile caducità, relegata nella breve sezione B. Ciò che doveva essere una perorazione a pensare a cause più nobili si trasforma così per assurdo in una invogliante descrizione proprio di ciò da cui Andronico dovrebbe discostarsi.

⁵ La terza e la quarta scena, che chiudono la prima mutazione dell'atto primo, servono a chiarire i ruoli di Tamerlano e, conseguentemente, di Andronico. Si apprende che l'imperatore tartaro, seguendo contro ogni logica

partir a vostro grado.

Ite a Bizanzio...

ANDRONICO

Ah, mio signor, è grande
il dono, e il donator, ma...

TAMERLANO

Il rifiutate?

ANDRONICO

No, signor; ma sì presto
dividermi da voi?

Deh, lasciate che apprenda
vicino ancor al vincitor del mondo
il mestiero dell'armi.

TAMERLANO

Andronico, il consenso, anzi lo bramo.
Temeva impaziente
la brama di regnar, ma il vostro indugio
deve servirmi a vincere un nemico.

ANDRONICO

Qual nemico rimane?
Signor, tutto il mio sangue...

TAMERLANO

Non v'è d'uopo di sangue
per debellare un prigionier, che solo
ha il suo orgoglio in difesa.
È questi l'ottoman: a voi s'aspetta
mitigar le sue furie e farlo umano.
Gli offero pace e amistade; infine voglio
che di nostra union sia vostro il merito.

ANDRONICO

La vostra union? O giusti cieli, è questo
il miglior de' miei voti.
Nel duol di Bajazette
il suo gran vincitor alfine è vinto.

TAMERLANO

No, prence, non mi ha vinto
di Bajazette il duolo, e men lo sdegno.

ANDRONICO

E d'onde il colpo?

TAMERLANO

È vendicato appieno
Bajazet dal suo sangue, e quel funesto
fulmine della guerra
che vantò l'ottomano
sta troppo fisso nella sua famiglia,
e dalle man del padre
è passato negli occhi della figlia.

ANDRONICO

Che sento? Forse ne sarete amante?

TAMERLANO

Sì, prence, e con ragion voi ne stupite.
Guerriero fino ad ora,
vi sembra strano di vedermi amante,
ma di tal cangiamento,
Andronico, voi sol siete la colpa.

ANDRONICO

Io? Stravaganza!

TAMERLANO

Sì, quando il superbo
irritava i miei sdegni,
mi conducesti a' piedi
la mia funesta vincitrice; il pianto,
che chiedeva da me pietà del padre,
ottenne amor per lei.
Offrite a quel superbo
la mia man per sua figlia, e questo sia
il guiderdon dell'amicizia mia.

ANDRONICO

(Ahi, fiero colpo.) E Irene,
signor, che già s'avanza al vostro letto?

TAMERLANO

Non deve esser mia sposa.
Vuò scegliere una mano
che mi sia grata, e a me solo la debba.
La destino per voi.

segue nota 5

politica quell'impulsività amorosa già deprecata da Idaspe nella scena precedente, vuole prendere in sposa Asteria, figlia del nemico sconfitto Bajazet, e di conseguenza rinunciare alla ben più prestigiosa mano di Irene, principessa di Trebisonda. L'ambigua posizione di Andronico (innamorato come si è visto della stessa Asteria) si evidenzia qui nella sua interezza: nella prima scena pareva amico di Bajazet, qui invece si rivela mansueto beneficiario di Tamerlano, che gli chiede addirittura aiuto nella conquista del cuore della stessa Asteria. Andronico non solo non osa opporre resistenza, ma a cui offre addirittura alleanza, procedendo così contro i suoi stessi interessi amorosi che sembravano dapprima tanto interessarlo.

ANDRONICO

Per me, signore?

TAMERLANO

Per voi. Non posso fare
scelta miglior, né voi migliore acquisto.
Non chiedo in ricompensa
che il consenso d'un padre,
perché salga una figlia al maggior trono.
Da voi lo spero, e non lo spero invano,
se penserete che l'impero e Irene
ambidue doni son della mia mano.

In sì torbida procella⁶
cerco invano amica stella,
non ho porto, non ho sponda.
Così mentre ondeggi ed erro,
sol in voi il lido afferro
cui mi spinge il vento e l'onda.

SCENA IV^a

ANDRONICO

Il tartaro ama Asteria
ed io ne fui cagion.
Che farò? Sono amante e son monarca.
Ma son beneficato,
s'il fosse ancor, non vò parer ingrato.

Quel ciglio vezzosetto,⁷
ch'inspira grazie e amor,
quel labbro morbideito
ferito ha questo cor,
né trova pace.

Esser non voglio ingrato,
ma sempre vò seguir
quel caro volto amato
che ognor mi fa languir,
e il cor mi sface.

⁶ Aria. *Allegro molto* – *c*, Re maggiore (Geminiano Giacomelli, 1692-1740, *Alessandro severo*).

Nel libretto originale di Piovene si inserisce a questo punto un'aria assai legata alla scena precedente, nella quale Tamerlano promette di svenare il nemico Bajazet e di onorare per converso il nuovo amico Andronico. L'aria che utilizza qui Vivaldi a prima vista ha poca attinenza col contesto che la precede: si tratta di una tipica 'aria di tempesta' nella quale il protagonista cerca invano la salvezza di una «amica stella». Le turbinose semicrome dei violini, unite alla linea di canto spezzata, sono i mezzi musicali che Giacomelli sapientemente combina per descrivere la tempesta e il disorientamento in passaggi come il seguente:

ESEMPIO 8 (Aria Tamerlano, bb. 44-46)

The image shows a musical score for Example 8. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Tamerlano'. The middle staff is for the Violini I e II, and the bottom staff is for the Viola, Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line has lyrics: '- da, e non ho spon - da, e non ho por - to,'. The instrumental parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some chords in the violin part.

C'è da chiedersi perché Vivaldi collochi qui tale aria: si può ipotizzare potesse semplicemente appartenere al repertorio di Maria Maddalena Pieri, prima interprete del ruolo. Sta di fatto che il ritratto di Tamerlano che ne esce è assai diverso rispetto a quello del suo antagonista Bajazet: se questo è fermo nel rancore e nella vendetta, il re tartaro invece sta attraversando una tempesta provocata proprio dall'invaghimento per la figlia del suo nemico, tempesta nella quale il solo Andronico rappresenterebbe la speranza di salvezza. La scelta di quest'aria contribuisce dunque a tratteggiare in maniera netta per contrasto gli atteggiamenti dei due monarchi rivali.

⁷ Aria. *Allegro ma non molto* – $\frac{3}{4}$, Si minore (Vivaldi, *L'Atenaide*, «Quanto posso a me fo schermo»).

Il recitativo col quale Andronico esprime il suo turbamento tra l'amore per Asteria e la gratitudine verso Tamerlano conduce a un'aria che manca nella fonte musicale originale. Nella sua edizione dell'opera Fabio Biondi ha ritenuto opportuno, per ragioni di equilibrio musicale, integrarla con un'aria proveniente dall'*Atenaide* di Vivaldi, seguendo la stessa logica che ha seguito il compositore in questo e in altri pasticci. È un brano di notevole fattura musicale, dove su uno strumentale piuttosto articolato la voce di Andronico affida all'onda di dolci vocalizzi terzinati le sue professioni amorose.

SCENA V^a 8

Appartamenti reali destinati per abitazione di Asteria e Bajazette custoditi da guardie.

ASTERIA

Or sì, fiero destino,
che prigioniera io sono,
nella crudel giornata
che Tamerlan vinse mio padre in campo;
con la mia libertà perdei me stessa.
Mi sovviene allor quando,
a vista del mio pianto,
Andronico, il gran duce, abbassò il brando.
Mi vide, il vidi, e parve
che chiedesse la vita
quel che veniva ad arrear la morte:
che più? L'amai, e l'amo; or lo spietato
sol pensa alle corone,
e me qui lascia alle catene, ingrato.

SCENA VI^aTAMERLANO *e detta*

TAMERLANO

Non è più tempo, Asteria
di celarvi un segreto a cui legata
sta la vostra fortuna,
di Bajazet, d'Andronico, e la mia.
Oggi, se voi 'l bramate,
avran fine i miei sdegni e al genitore
darò cortese libertade e pace.

ASTERIA

Vincitor già del mondo,
non vi riman, per renderci felici,
che vincere voi stesso.

TAMERLANO

Son vinto, e amor n'ha il merto.
Andronico ne tratta
con Bajazet i patti del trionfo.
Manca il vostro consenso.

ASTERIA

Forse Andronico ottenne
da voi...

TAMERLANO

Al greco prence
è noto il mio volere, e già favella
di vostre nozze al padre.

ASTERIA

Di mie nozze con chi?

TAMERLANO

Con Tamerlano.

ASTERIA

(Oh cielo!) Signor...

TAMERLANO

Sì v'amo:

io lo dico, e ciò basta:
sì, voi foste la prima,
mercè a' vostri begli occhi,
a soggiogar il domator del mondo.

ASTERIA

Come? Quel Tamerlano,
che ha invincibile il core al par del braccio,
fatto schiavo in un punto
di molle passion? Signor, no 'l credo.
Ma se il fosse, vi dico,
che d'orror m'empie l'alma un tale affetto.
Come? Quel sangue del german versato,
minacciato nel padre in ogni momento,
e oppresso in me colla servil catena,
si spera che risponda,
con dolcezza d'affetti a un odio immenso?

TAMERLANO

Asteria, ben comprendo
la fiera del sangue, onde sortite.
Tal provocò il mio sdegno
Ortubule il fratello,
ma non aveva mirati anco i vostr'occhi
per arrestar della vendetta il colpo.
Non men del figlio, oggi è insolente il padre,
e pur resta sopito

⁸ L'inizio della seconda mutazione dell'atto primo presenta allo spettatore Asteria, la prima donna. Il suo dialogo con Tamerlano la dipinge come degna figlia di Bajazet: subisce difatti con indignazione e freddezza degni del padre la proposta di nozze dell'imperatore tartaro, restando ferma nelle sue intenzioni anche quando Tamerlano giunge a minacciarla.

in virtù di quel volto anco il mio sdegno.
 Non lo svegliate, Asteria,
 che, sprezzato il mio amor, non v'assicuro
 dall'ira mia; vedrete
 correr a' vostri piedi del padre il sangue.
 Ed un vostro rifiuto
 turberà ciò ch'hanno di voi, di loro,
 il genitor e Andronico risolto.

ASTERIA

(Ah! qual consiglio, Asteria!)
 Signor, se il prence greco
 necessario si rende a queste nozze,
 pria d'inoltrarmi, intendo
 udir dalla sua bocca il mio destino.
 (Amante e genitor non può tradirmi.)

TAMERLANO

Io v'accosento, anzi lo bramo; il greco
 non può che operar per me: gli rendo il trono
 e gli cedo per voi d'Irene il letto.

ASTERIA

Come? Di chi?

TAMERLANO

D'Irene.

ASTERIA

Ad Andronico?

TAMERLANO

Sì.

ASTERIA

Quella che un regno
 faceva degno di voi?

TAMERLANO

Sì, quella, e forse
 le avrei porta la destra,
 se non avessi anco veduta Asteria.

ASTERIA

E Andronico l'accetta?

TAMERLANO

Si può temer?

ASTERIA

(Ahi sorte!)

TAMERLANO

Asteria, vi do tempo a un gran consiglio:
 udite il greco e persuadete il padre;
 uno ha in premio due troni
 e l'altro libertade e pace e vita.
 Da voi sola dipende
 render del genitor felice il fato,
 grande un amico, e un vincitor beato.

Vedeste mai sul prato⁹

cader la pioggia estiva?

Talor la rosa avviva,

e la viola appresso.

Figlio del prato istesso,

e l'uno e l'altro fiore,

ed è lo stesso umore

che germogliar li fa.

In me così voi siete

cagion di speme e amore,

e ancor al genitore

di pace e libertà.

⁹ Aria. ♭, Si bemolle maggiore (Johann Adolf Hasse, 1699-1783, *Siroe*).

Dopo il tempestoso brano cantato poco prima, a Tamerlano viene affidata quest'aria di carattere del tutto diverso; la grazia seducente della melodia con cui l'imperatore tartaro prova a convincere Asteria del vantaggio che ne trarrebbero lei e il padre dalle nozze prospettate ha accenti e movenze che richiamano direttamente a quello stile napoletano di cui Hasse fu degno rappresentante. Caratteristico in questo senso l'*incipit* vocale:

ESEMPIO 9 (Aria Tamerlano, bb. 16-20)

Tamerlano

Violini, Viole

Basso

SCENA VII^a 10

ASTERIA

L'intesi, e pur non moro?

Serve Asteria di prezzo al greco infido

Per acquistar nuove corone? Ah indegno!

ASTERIA

Di me? (Come si turba
il traditor confuso!)

BAJAZETTE

E perché so che al mio
s'accorda il vostro cor, per voi risposi.SCENA VIII^aBAJAZETTE, ANDRONICO *e detta*

BAJAZETTE

Non ascolto più nulla.

ANDRONICO

Almeno udite

la volontà d'Asteria.

BAJAZETTE

Ella è mia figlia.

Non vi partite, Asteria,
che si tratta di voi.

ANDRONICO

Cieli, s'ella acconsente io son perduto.

ASTERIA

Di che?

BAJAZETTE

Il nostro nemico (ahi, che nel dirlo
avvampo di rossor, ardo di sdegno!)
d'Andronico col mezzo
chiede le vostre nozze,
e m'offre in premio e libertade e pace.
L'empio sa pur che fremo
d'esserli debitor fin della vita.

ANDRONICO

Numi, che dirà Asteria?

BAJAZETTE

Figlia, tu non rispondi? Io mi credea
vederti accesa di rispetto e d'ira,

segue nota 9

o anche cadenze come la seguente, con i violini che presentano quel ritmo 'lombardo' così tipico di tanti maestri napoletani:

ESEMPIO 10 (bb. 59-63)

Tamerlano

che ger - mo - gliar - gli fa, che ger - mo - gliar - gli fa.

Violini

Viole, Basso

C'è chi sostiene (lo fa Frédéric Delaméa nelle note introduttive all'incisione dell'opera diretta da Fabio Biondi) che la scelta da parte di Vivaldi di autori di scuola napoletana per i personaggi 'negativi' (o quantomeno ambigui) come Tamerlano, Andronico e Irene rivesta un significato simbolico: Vivaldi intende cioè celebrare lo stile musicale che gli è più congeniale affidandolo a coloro che in quest'opera lottano eroicamente contro quei personaggi a cui sono affidate le arie dello stile napoletano che proprio allora stava prendendo piede ovunque. Sta di fatto che il cambio stilistico tra lo stile napoletano e lo stile vivaldiano (di cui si sono già ascoltati e si ascolteranno ampi saggi) pone in questo caso Tamerlano su un piano musicale diverso rispetto a Bajazet e alla stessa Asteria.

¹⁰ Le successive tre scene chiariscono in maniera completa i caratteri e i rapporti che intercorrono tra Bajazet, la figlia e Andronico. La posizione dell'ottomano (ferma nel rifiuto alle proposte di Tamerlano) e di Asteria (che ha il movente in più dell'amore tradito) non fanno altro che rivelare appieno il comportamento ambiguo di Andronico, al quale l'amore per Asteria non ha dato sufficiente coraggio per opporsi in maniera decisa a Tamerlano, così come si sarebbero aspettati il padre e la figlia.

ad odiar Tamerlan quant'egli t'ama.
Ma invece tu vacilli?
Sino su la repulsa? Ah figlia, ah figlia!

ASTERIA

(Vendichiamoci almen di quell'ingrato.)
Signor, se la proposta
uscisse d'altro labbro
che da quello d'Andronico, direi
che sorella d'Ortubule,
figlia di Bajazette,
col core d'ambidue l'odio e 'l detesto,
ma poiché parla il greco,
quel grande amico e quel fedele amante,
riflettervi convien.

ANDRONICO

(Che ascolto mai?)

BAJAZETTE

Dovrebbe anzi irritarti,
uscita da quel labbro.

ASTERIA

Signor, quel labbro appunto,
menti finor del traditore i sensi;
esser può che nodrisse
qualche affetto per me,
allor quando eravamo ambi infelici.
Or che il tartaro rende
la corona ad Andronico, il superbo
con la fortuna cangia core e affetti!
V'è noto il don di quel suo grande amico?
Si cede in premio di mie nozze Irene,
or l'ambizione e un nuovo amor lo chiama
a oprar non già per noi, ma per se stesso.

BAJAZETTE

E ciò è vero?

ANDRONICO

Crudel! Tacer non posso.

Asteria, al vostro amante non conviene
così ingiusto rimprovero. Sappiate
che ho chiesto queste nozze
col timor d'ottenerle
e ho tradito il mio cor pel vostro bene.
Ma non vedo che voi
siate pronta al rifiuto,
come se foste a rinfacciarmi ingiusta.

BAJAZETTE

Prence, Asteria è mia figlia,
io rispondo per lei, e se l'amate
noto vi sia, che il Tamerlano amante
è il rivale minor ch'abbia a temersi.
Sappia da voi, che l'amor suo supplisce
dell'odio mio le veci;
diteli che in mia figlia
bramo maggior beltà per tormentarlo,
che lo spregio, l'oltraggio e lo rifiuto.

ANDRONICO

Ma, signor, la ripulsa
vi può costare il capo.

BAJAZETTE

Non più, vi dissi, andate.

La risposta rendete
al mio nemico, e la risposta è questa:
il rifiuto d'Asteria, e la mia testa.

SCENA IX^a

ASTERIA e ANDRONICO

ANDRONICO

Asteria, non parlate?
Ai rimproveri vostri
mal corrisponde questo
ostinato silenzio, ond'è che meco
siete sdegnata, o v'opponete al padre!

ASTERIA

Credete ciò, che più v'aggrada, ingrato,
punto non v'ingannate,
se il genitor si placa,
perché può vendicarsi
del nemico maggior con un rifiuto,
si sdegn Asteria, poi, perché di voi
vendicarsi non può che col consenso.

ANDRONICO

Come? esitate?

ASTERIA

Il so, che non dovrei
differirne l'assenso
quando propone Andronico le nozze;
ma voi n'andreste forse,
fastoso più d'un vendicato amore,
ma che giova? V'amai, ve lo confesso,
né lo direi, se non dovessi odiarvi.

ANDRONICO

Odiarmi? Ah principessa!

ASTERIA

Non replicate, Andronico; eseguite
gli ordini di mio padre, ma per me
non v'impegnate a nulla: non consento,
che gli recate il mio
rifiuto, se volete,
o 'l mio consenso men, se lo tenete.

ANDRONICO

Legge crudel! Debbo partir già certo
dell'ira vostra, e di mia sorte incerto;
pur, se mi vien dal vostro labbro espresso,
porto nell'alma il bel comando impresso.

ASTERIA

S'ho a soffrir dell'amante esser tradita,
la via di non amare, o amor, m'addita.

A chi fe' giurasti un dì¹¹
rompi fede per voler
in un punto due ingannar.
Ma d'un empio infido core,
giusto amore,
la vendetta dei tu far.

SCENA X^a

ANDRONICO e IDASPE

ANDRONICO

Udir non voglio a favellar d'Irene.

IDASPE

Al prence! Il Tamerlano
la cede a voi, v'impone
d'accoglierla in sua vece: ecco ne viene.
Che risolvete? Si farà palese
per questa via funesta
il vostro amor al tartaro? Si tacque
allor che era innocente,
e sarà noto poi quando è rivale?

ANDRONICO

Succeda ciò che vuole.

IDASPE

No, Andronico, l'amore
non vi faccia smarrir la via del trono.
Se non vi piace l'imeneo d'Irene,
vi saran mille vie per impedirlo.
Potete esser cortese, e non marito.
Eccola a voi.

ANDRONICO

A che mi sforzi, amico?

¹¹ Aria. *Larghetto* – e, Mi bemolle maggiore (Vivaldi, *Semiramide*).

La differenza tra gli atteggiamenti amorosi di Asteria e dei suoi spasimanti si evidenzia anche a livello musicale in quest'aria, il cui testo musicato differisce completamente da quello del libretto a stampa. Ecco il testo che risulta in partitura:

Amare un'alma ingrata
pena è crudel, spietata
che non dà pace al cor.
Esprime il mio dolore
i spasimi del core,
e pur non li conosce
un empio traditor.

La pena amorosa della figlia di Bajazet è resa musicalmente in maniera equidistante sia dalle delizie melodiche della precedente aria di Tamerlano, sia dalle mollezze dell'aria di Andronico che chiuderà l'atto primo. Per comprendere quale sia la misura di nobiltà e ferezza che si annida nel cuore della tradita Asteria basti citare l'*incipit* strumentale:

ESEMPIO 11 (Aria Asteria, bb. 1-2)

Violini I e II

Viola, Basso

SCENA XI^a 12

IRENE e detti

IRENE

Così la sposa il Tamerlano accoglie?
 Quella sposa, ch'erede
 d'un vasto impero al tartaro si dona?
 M'avanzo nella reggia,
 e fuor che Tamerlano ogn'altro incontro?

IDASPE

Il greco prence è questi,
 in breve a lui succederà il monarca.

ANDRONICO

Gran donna illustre, io vengo
 dal Tamerlan prescelto
 al grande onor d'accogliervi in sua vece.
 O me felice appieno,
 se fossi in libertà di farmi incontro
 all'immensa fortuna
 cui mi presceglie il generoso amico.

segue nota 11

L'aria prosegue tra preziosissimi strumentali e raffinati vocalizzi, come nella cadenza che chiude la sezione A, dove le scale ascendenti alternate dei violini sembrano descrivere l'inquietudine della figlia di Bajazet:

ESEMPIO 12 (bb. 28-32)

Alla breve sezione B segue la ripetizione della sezione A, curiosamente abbreviata di qualche battuta.

¹² L'ultimo personaggio ad essere presentato allo spettatore è Irene, la principessa di Trebisonda promessa sposa a Tamerlano, cui come si è visto l'imperatore tartaro vuole negare la propria mano in favore di Asteria. Nel momento in cui apprende ciò dalla bocca di Andronico si rivela come una principessa fiera e battagliera, ben consapevole dei suoi diritti e per nulla rassegnata a darla vinta a Tamerlano. Il ritratto del personaggio riesce ancora più nitido dal fatto che è costruito su un confronto col pavido Andronico, durante il quale costui lascia addirittura ad Idaspe il compito di informare Irene della situazione. Andronico a questo punto sembra sia davvero l'unico a non essere in grado di esporre le proprie ragioni davanti all'imperatore tartaro.

IRENE

Ma il mio sposo dov'è?

ANDRONICO

Dirvi dovrei,

quello son io; ma il cambio
troppo è diforme al vostro gran destino.

IRENE

M'ingannò dunque il Tamerlano, o pure,
pentito di mie nozze,
vuol ch'io parta nemica
quando venia sua sposa?

ANDRONICO

Narralo, Idaspe, tu; sai ch'io non posso.

IDASPE

Il Tamerlano ha un altro amore in petto;
vuol sul trono la figlia
del nemico ottoman; ma forse Irene
non averà a temer costei rivale:
e se lo fosse il mio signor, reina,
sposo ineguale non mi sembra, e unito
il suo col vostro impero,
se non le fia permesso il vendicarvi,
potrà far ombra al Tamerlan.

ANDRONICO

Idaspe,

non t'avanzar oltre il dar conto a Irene
del cor del Tamerlano.

IRENE

E voi, o prence,

non vi prendete pena: io già rifiuto,
se non è il Tamerlano, ogni marito.
Il barbaro consente,
postosto un grande impero,
porger la destra a un'infelice schiava?
Amici, andiam; già che non m'è concesso
viver sicura a un traditore appresso.

IDASPE

No, reina, il monarca
non mancherà al dovere

IRENE

Troppo grande è l'affronto.

IDASPE

Signor, se tal lasciate
partire Irene, Asteria è già perduta.

ANDRONICO

Idaspe, e qual partito?

IRENE

Chi m'addita la via
per tornar al dover questo infedele?
Chi m'assicura almeno
da nuovi insulti, e chi m'accerta poi
che lo possa veder per vendicarmi?

ANDRONICO

Io.

IRENE

Ed in qual forma?

ANDRONICO

Udite: ancora ignota

voi siete al Tamerlan: non è dovere
espor la maestade a nuove offese.
Fingetevi compagna o messaggiera
della sprezzata Irene;
pregate, minacciate: il tempo poi
darà incontro opportuno per iscoprirli.

IRENE

Si faccia; è questo il mezzo
per salvar il decoro,
e non abbandonar la mia ragione.
Andiamo dunque, e nella vostra sede,
di Trebisonda poserà l'erede.Qual guerriero in campo armato¹³pien di forza, e di valore,
nel mio cor innamorato,
sdegno e amor fanno battaglia.Il timor del dubbio evento,
il dolore, ed il cimento
l'alma mia confonde e abbaglia.

¹³ Aria. c, Si bemolle maggiore (Riccardo Broschi, 1698-1756, *Idaspe*).

Il carattere di Irene, delineato nella scena precedente, si fissa in quest'aria, la cui musica accoglie in pieno i suggerimenti bellicosi del testo. Ma non è certo solo il carattere battagliero ciò che di questo brano rimane impresso all'ascoltatore, ma forse soprattutto l'abbagliante e impressionante virtuosismo di cui è cosparsa tutta l'aria, che ri-

SCENA XIII^a

ANDRONICO

È bella Irene, è ver, ed un impero
più bella ancor la rende,
ma senza Asteria, oh Dio!,
agitato il cor mio
non ha riposo o pace,
e quanto intorno veggio, e quanto ascolto,
mi turba e mi funesta,
e dolore e furore in sen mi desta.

Destrier, che all'armi usato¹⁴
fuggì dal chiuso albergo,
scorre la selva, il prato,
agita il crin sul tergo
e fa coi suoi nitriti
le valli risuonar.
Ed ogni suon ch'ascolta
crede che sia la voce
del cavalier feroce
che l'anima a pagnar.

Fine del PRIMO ATTO.

segue nota 13

chiede all'interprete doti canore decisamente fuori dal comune, oltre che un'estensione di due ottave e mezzo, dal Sol grave sino al Do acuto. Si prenda ad esempio un passo come questo, che tra rapide volate e salti impressionanti sembra quasi scritto per uno strumento e non per il canto:

ESEMPIO 13 (Aria Irene, bb. 94-101)

Non ci si stupirà perciò nell'apprendere che Riccardo Broschi scrisse quest'aria per suo fratello, il celebre Farinelli, ossia il cantante più famoso dell'epoca, che in brani come questo aveva modo di dar mostra delle sue migliori doti virtuosistiche. Vivaldi utilizzò questo brano nel *Bajazet* per aprire la strada a una debuttante, Margherita Giacomazzi, chiamata a sostenere la parte di Irene. Ella doveva possedere capacità davvero fuori dal comune per potersi permettere di interpretare all'esordio un simile assolo. A ulteriore prova del suo talento valga ricordare che Vivaldi compose successivamente per lei uno dei suoi più celebri brani di bravura, ossia l'aria «Agitata da due venti» dall'opera *Griselda*, il cui stile virtuosistico ricorda in certi passaggi il presente brano.

¹⁴ Aria. *Adagio assai-Allegro* – $e\text{-}\frac{3}{4}$, Re maggiore (Giacomelli, *Adriano in Siria*).

La chiusura della seconda mutazione (e dell'atto), così come era successo in quella precedente, è affidata ad Andronico, che canta la sua seconda aria introdotta da un breve recitativo accompagnato dagli archi e non solo dal

ATTO SECONDO¹⁵

Campagna con padiglione del Tamerlano, che s'apre all'improvviso e vedesi Tamerlano ed Asteria a sedere sopra due origlieri.

SCENA PRIMA

TAMERLANO, ANDRONICO e IDASPE

TAMERLANO

Amico, tengo un testimon fedele
del vostro in mio favor felice impiego.

Alfin col vostro mezzo

la mia grande nemica è già placata.

ANDRONICO

Come, signor? Asteria?

TAMERLANO

Sì, sarà mia vostra mercede.

ANDRONICO

E il padre?

TAMERLANO

So che il superbo non v'assente ancora,
ma inutile è il suo assenso,
se in mio favor ho della figlia il core.

ANDRONICO

Idaspe, ecco avverati i miei sospetti.

TAMERLANO

Vi duol, che da altro labbro
abbia l'avviso? A voi,
però, la devo, e ho pena
non aver più con che parervi grato.
Siete informato del voler d'Asteria?

TAMERLANO

M'accertò dell'assenso
Zaida sua fida.

ANDRONICO

(È certo.)

Siete poi risoluto
porger oggi la destra
alla figlia di un padre anco sdegnato?

segue nota 14

basso continuo. Il testo del brano presente nel manoscritto musicale, che di seguito si riporta, differisce completamente da quello, nervoso e potente, stampato nel libretto:

Non ho nel sen costanza
che vinca il mio dolore,
troppo il mio mal s'avanza,
troppo m'affanna il cor.
Se in così fiera sorte
di pena non si muore,
o poco più è la morte,
o nulla può il dolor.

Ponendo per un momento da parte le ragioni pragmatiche che possono averlo guidato verso questa scelta (cfr. l'articolo di Vitali in questo stesso volume), sembra quasi che Vivaldi, trasgredendo in qualche maniera alle indicazioni del librettista, abbia a bella posta voluto inserire qui un'aria il cui carattere musicale riporta l'ascoltatore, dopo i battaglieri virtuosismi del brano precedente, in un clima più dolce e amoroso, ritrovando quei molli accenti dei quali sembra che sin qui solo i personaggi maschili (Tamerlano e Andronico) siano capaci. Il raffinato melodizzare viene interrotto solo per breve tratto nella sezione B, il cui carattere aspro serve alla fine per disegnare meglio per contrasto il clima generale dell'aria.

¹⁵ Dopo aver terminato con la fine dell'atto primo la presentazione dei personaggi e dei rapporti che tra loro intercorrono, l'opera inizia ad incentrarsi dal punto di vista drammatico attorno ad alcuni avvenimenti; le reazioni che questi provocheranno su ogni singolo personaggio saranno spesso musicalmente analizzate nelle arie, che diventano il vero e proprio sfogo musicale alle situazioni createsi. Il perno attorno a cui sembra girare l'atto secondo è la decisione di Asteria di accettare senza condizioni la mano di Tamerlano, lasciando dapprincipio stupefatti gli altri personaggi, che credevano la figlia di Bajazet intransigente quanto il padre (in realtà, come si vedrà, farà questo all'unico scopo di riuscire agevolmente a uccidere l'imperatore tartaro). Tale decisione la si apprende dapprima da un dialogo tra Tamerlano e Andronico, in seguito sarà confermata dalla stessa Asteria.

TAMERLANO

Eh, Bajazette cangerà pensiero
quando Asteria vedrà salita al trono.

ANDRONICO

Dopo un sì grande acquisto
l'avete ancor veduta?

TAMERLANO

Giunger deve a momenti
nelle mie regie tende.

ANDRONICO

(Anche questo di più.) Ciò è noto al padre?

TAMERLANO

Perché tante richieste?
Prence, attendete al vostro
già vicino imeneo;
Irene, che accoglieste, è vostra sposa.
Vado a ordinar la pompa, e questo giorno
sarà di vostre e di mie faci adorno.

SCENA II^a

ANDRONICO e IDASPE

IDASPE

Sarete ora ostinato
nell'amore di Asteria?

ANDRONICO

Più che pria.

IDASPE

Dopo ciò, che pretendete?

ANDRONICO

Rimproverar l'ingrata,
rinunziar al rivale Irene e regno,
e per compire la di lei vendetta
farle un pien sacrificio
della fortuna mia, della mia vita.

IDASPE

Bella impresa d'un'alma disperata

ANDRONICO

Ecco Asteria: va' tosto,
avverti Bajazette,
che forse ignora ancor qual sia la figlia.

IDASPE

Ubbidirò, ma ti sovvenga appresso
ch'è follia per amor tradir se stesso.

Anch'il mar par che sommerga¹⁶

quella nave, che tu vedi
dissipata da procelle.

Poi la vedi, e par che s'erga
presso all'altra in fra le stelle.

¹⁶ Aria. *Allegro - c.*, Do maggiore (Vivaldi, *Semiramide*).

La prima reazione alla situazione creatasi che si registra è quella di Idaspe, che, come già nella scena seconda dell'atto primo, esorta l'amico Andronico ad abbandonare i pensieri amorosi per pensare ai vantaggi politici che la situazione può riservargli. Gli è affidata un'aria 'di tempesta', dalle caratteristiche simili a quella che Tamerlano ha cantato nell'atto precedente (cfr. nota 6). Qui però, a differenza del precedente, sembra che anche la parte del canto sia tempestata dalla tipica sequela di semicrome che usualmente descrivono le «procelle», tanto da fare dell'aria un brano spiccatamente virtuosistico, che non sfigura affatto nei confronti della grande aria di Irene dell'atto primo (cfr. nota 13).

ESEMPIO 14 (Aria Idaspe, bb. 9-13)

SCENA III^a

ASTERIA e ANDRONICO

ASTERIA

Gloria, sdegno ed amore,
arbitri del mio core, un solo istante
permettete ch'io finga
qui l'infedel; si colga
di mie giuste vendette almeno il frutto.

ANDRONICO

Asteria, vi turbate? E che, temete
portarvi forse me presente a un trono
per cui fu così pronto il vostro voto?

ASTERIA

Non ho a temere nel portarmi a un soglio
cui m'additaste poco fa il sentiero.

ANDRONICO

Ve l'additai perché il fuggiste, o almeno
credei che no 'l bramaste,
ma è troppo luminoso
del Tamerlano il soglio per fuggirlo.
Se poi l'offre un amante...

ASTERIA

Voi mio amante? Qual prova? Quella forse
di gettarvi al partito
del mio maggior nemico?
Sapevate pur l'odio
che contro il Tamerlano nutre il mio sangue.

ANDRONICO

Sapeva l'odio, sì, ma non l'amore
con cui guardate il soglio; or soddisfatta
regnate, compiacetevi, ma pria
sappiate che la vostra
ambizion funesta
potrà costar la vita
a un padre generoso e a un fido amante.

ASTERIA

Piano, Andronico, piano,
non mi guida ambizione o amore al trono,
farò veder... (Ma Asteria, ove trascorri?)
Voi mi spingete al soglio: il dissi, il dico,
e se voi non aveste o cuore o forza
per dichiararvi contro il mio nemico,
a odiarlo nemmen io son più tenuta.

ANDRONICO

Quando ciò sia, protesterò altamente
contro le chieste nozze,
mi griderò nemico
del Tamerlan: rifiuterò l'impero,
alfin morirò, se il morir mio si brama.

ASTERIA

Non è più tempo: il Tamerlan mi chiama.

Stringi le mie catene¹⁷

e mi rinfacci?

Fabrichi le tue pene

e poi minacci?

Credimi, tu sei stolto e non t'intendo.

Se ad altro mi donasti

applaudo il dono,

se un'altra tu accettasti

io rea non sono.

Ti lagni ancor, né la cagion comprendo.

SCENA IV^a

ANDRONICO

Ah, disperato Andronico! che pensi?
Perdesti Asteria e perderai la vita.
Si vada a Bajazet. Qualche speranza
par che mi resti ancor nei sdegni suoi,
ma se l'altero poi,
non oppon l'ira sua, nulla più spero.
Né scorgo amica stella
che mi assicuri dalla ria procella.

segue nota 16

Così come l'aria di Tamerlano sopra citata, anche qui i legami del brano con l'azione che precede sono assai labili: sembra davvero che le esigenze virtuosistiche dell'interprete prevalgano sulle ragioni del dramma. Il paragone della tempesta finisce per essere dal punto di vista drammatico un espediente valido un po' per tutte le occasioni.

¹⁷ Aria. *Allegro molto* – c, La maggiore.

Finalmente sola a tu per tu con Andronico, Asteria rinfaccia all'amato quel comportamento di ambigua vicinanza con Tamerlano che ha sin qui caratterizzato il personaggio; lo fa con un'aria dalla quale trapela tutta la stizza della figlia di Bajazet, dipinta con frasi musicali nette e ben scolpite, come si può vedere dal modo in cui Vivaldi musica le domande retoriche dall'*incipit* vocale:

La sorte mia spietata¹⁸
 farmi di più non può:
 m'accusa e mi condanna
 la bella mia tiranna
 d'infido e traditor.
 Che barbaro rigor!
 Che grave affanno!

Rifiuta quell'ingrata,
 quel cor che m'involò,
 perché fedel son io,
 questo è il delitto mio
 Questo diventa error.
 Tutta la crudeltà s'arma a mio danno.

segue nota 17

ESEMPIO 15 (Aria Asteria, bb. 8-10)

Asteria
 Strin - gi le mie ca - te - ne, e mi rin - fac - ci?

Violini I e II

Viole, Basso

o anche poco più avanti, dove le parole «sei stolto» vengono opportunamente isolate e messe in rilievo:

ESEMPIO 16 (bb. 14-16)

Asteria
 sei stol - to, sei stol - to, e non l'in - ten - do.

Violini I e II

Viole, Basso

Insomma, un vero e proprio rimprovero musicale, dal quale si stagliano netti quegli insulti e quelle argomentazioni che finiscono per mettere il povero Andronico al tappeto, inchiodandolo alle proprie responsabilità.

¹⁸ Aria. e, Sol maggiore (Hasse, *Siroe*, «La sorte mia tiranna»).

La risposta musicale di Andronico ad Asteria non si fa attendere molto: confuso e stordito dai comportamenti e dai rimproveri dell'amata il personaggio si rifugia ancora una volta in quello stile musicale dolce e molle che aveva caratterizzato anche la sua aria in chiusura dell'atto precedente (cfr. nota 14). Questo brano è dello stesso compositore e proviene dalla stessa opera da cui proveniva anche l'aria di Tamerlano (cfr. nota 9). Riappaiono dunque quegli accenti tipici dello stile napoletano (quali tra l'altro il ritmo lombardo) che si erano già notati nell'aria dell'imperatore tartaro, tra i quali ad un certo punto Andronico incastona alcune brevi frasi divise da pause che fanno un po' da eco dolce alle brusche stoccate di Asteria nell'aria precedente (cfr. es. 16):

SCENA V^a 19

S'apre il padiglione e vedesi Tamerlano ed Asteria a sedere sopra origlieri.

TAMERLANO, ASTERIA, IDASPE, poi IRENE

IDASPE

Signor, vergine illustre
chiede accostarsi per Irene al soglio.

TAMERLANO

Venga colei, che a noi
Irene invia per esplorarne i sensi;
legga in volto ad Asteria
il destino del trono e la mia scusa.

IRENE

(La schiava assisa, e la reina in piedi?)

Signor, di Trebisonda
l'erede a voi...

TAMERLANO

Non t'inoltrar, m'è noto
ciò che pretende Irene; Asteria parli,
e da quegli occhi e da quel labbro intenda
ciò che deve sperar la grande erede.

IRENE

(Folle, da un traditor chi spera fede.)

ASTERIA

Al maggior dei monarchi
inchina Asteria il suo voler, e umile

stende la destra al vincitor del mondo;
e, perché in onta al padre io vengo al trono,
pria che si svegli il suo furor, vi prego
con celere imeneo,
vi prego coronar la vostra offerta.

TAMERLANO

Ciò che brama il mio amor, bella, tu chiedi.
Tosto uscirò da questo luogo al soglio;
te lo prometto, e in pegno ecco la mano.

IRENE

Fermate, o Tamerlan, che quella mano
prima è dovuta a Irene.

TAMERLANO

Tanto ardita è costei?

IRENE

Non arrossite?

Tradir una regina,
per poi stender la destra ad una schiava?
Una schiava che ancora
non si sa con qual cor venga sul trono?

TAMERLANO

Che più direbbe Irene?

IRENE

(E Irene io sono.)

TAMERLANO

Asteria, taci?

segue nota 18

ESEMPIO 17 (Aria Andronico, bb. 12-14; sono omesse le parti dei violini II e delle viole)

Andronico

m'ac-cu-sa, e mi con-dan-na la bel-la mia ti-ran-na

Violini I

Basso

La scelta di quest'aria, il cui stile napoletano si nota soprattutto nel confronto con gli altri brani, finisce per avere l'effetto drammatico di avvicinare sempre più Andronico all'orbita di Tamerlano; i rimproveri di Asteria dunque al momento sembrano avere davvero poca efficacia.

¹⁹ Dopo che la decisione di Asteria di accettare la mano di Tamerlano è stata rivelata a vari personaggi e in varie forme, a dominare la scena è ora l'imperatore tartaro che di fronte a colei che egli crede messaggera d'Irene (in realtà Irene stessa) sprezza la mano di quest'ultima e ottiene da Asteria la dichiarazione pubblica e ufficiale di volerlo accettare come sposo.

ASTERIA

E che mai dir poss'io?
Allor che vengo sposa
contro il voler del padre,
non mi ponno arrestar le grida altrui.

TAMERLANO

Donna, garristi assai: in te rispetto
sesso, beltade, e più d'Irene il nome.
Son reo, lo so, ma la discolpa è questa.
Alfin le cedo un trono
non minore del mio; si plachi e regni.

IRENE

Se non stringe la mano
del Tamerlan, ritornerà qual viene.

TAMERLANO

Fa' che mi spiaccia Asteria, e abbraccio Irene.

Cruda sorte, avverso fato!²⁰

Sono infido, sono ingrato,
ma se gli occhi di costei
di mia colpa sono i rei,
freni Irene il mio furor.

Il tuo sdegno fia placato,
ch'io le dono
sposo e trono,
che del mio non è minor.

SCENA VI^a

ASTERIA, IRENE, IDASPE

ASTERIA

Senti, chiunque tu sia che a pro d'Irene
tanto dicesti.

IRENE

E che? Pretendi forse
allo sposo usurpato
aggiunger nuovi insulti?

ASTERIA

Conosci pria il cor d'Asteria, e apprendi
che me non chiama al trono
o brama di regnar, o molle affetto.

IRENE

Che dunque?

ASTERIA

Basta, e sappi,
che non vi vado ad ingombrarne il passo.

IRENE

Ma due reine non capisce un trono.

ASTERIA

Sì, scorgerammi Irene
o caduta, o discesa.
Dille alfin che non parta:
forse la sua fortuna,
quand'io dispiaccia al tartaro, risorge;
in pegno dei miei detti ecco la mano;
saprà Asteria spiacere al Tamerlano.

La cervetta²¹

timidetta
corre al fonte,
al colle, al monte,
trova alfine il suo diletto,
l'accarezza, si consola.

Cerchi Irene il suo diletto,
ah! Il suo ingrato
sposo amato
il mio cor no, non gl'involta.

²⁰ Aria. *A tempo giusto* – c, Fa minore (Vivaldi, *Semiramide*, «Vincerà l'aspro mio fato»).

Mai come ora i dubbi di Tamerlano sull'opportunità di sacrificare le 'alte' ragioni politiche al 'basso' affetto amoroso che prova nei confronti di Asteria (già manifestati nell'atto primo) assumono evidenza scenica. Lo fanno in quest'aria, la cui musica però non è presente nel manoscritto originale. Come è già accaduto per l'aria di Andronico nell'atto iniziale (cfr. nota 7) e come accadrà per l'aria di Irene in quello successivo (cfr. nota 34), Fabio Biondi ha deciso di inserire nella sua edizione un'aria proveniente da un'altra opera vivaldiana; in tal modo si dona risonanza musicale a un punto così drammaticamente importante dell'opera. L'aria scelta, proveniente da *Semiramide*, aggiunge grazie ai suoi pregi musicali una certa cupa solennità al momento, sottolineata dalla presenza dei corni in orchestra.

²¹ Aria. $\frac{3}{4}$, Mi bemolle maggiore (Vivaldi, *Il Giustino*, utilizzata in seguito anche in *Semiramide*).

A questo punto dell'azione Asteria è l'unico personaggio ad avere il pieno controllo della situazione, in quanto a nessuno ha ancora rivelato il proprio piano contro Tamerlano. Solo a Irene lascia intendere qualcosa, esortando-

SCENA VII^a

IRENE e IDASPE

IRENE

Gran cose espone Asteria.

IDASPE

Ond'è che al certo

maggiori ne ha il pensier.

IRENE

Alla tua fede

mi raccomando, Idaspe.

IDASPE

Così servo al monarca e a Irene insieme.

IRENE

Non si perda di vista

questa schiava nemica e risoluta.

IDASPE

Cauto de' passi suoi seguirò l'orme.

IRENE

Felice me, se 'l soglio,
che ragione o beltà si mai difende,
gratitudine almen oggi mi rende.Sposa – son disprezzata.²²fida – son oltraggiata,
cieli, che feci mai?E pure egl'è il mio cor,
il mio sposo – il mio amor,
la mia speranza.L'amo, ma egl'è infedel,
spero... ma egl'è crudel,
morir mi lascerai?O Dio! Manca il valor
e la costanza.

segue nota 21

la (o meglio, esortando colei che crede la sua inviata) a non perdere la speranza; lo fa musicalmente con quest'aria, lontana sia dalla fiera nobiltà del suo assolo precedente, sia dalla stizza dell'aria della scena terza. La ricerca e il ritrovamento dell'amato da parte della «cervetta timidetta» (un paragone che forse non risulta troppo adatto alla fiera e coraggiosa principessa Irene) viene dipinto con un'ampia e distesa melodia che passa scorrevole anche attraverso qualche ma interessanti increspature armoniche, e che in passaggi quali quello dell'esempio successivo finisce per dipingere con sobrietà sia la corsa (terzine ascendenti) sia le dolci carezze (il cromatismo nella quinta e sesta battuta dell'esempio):

ESEMPIO 18 (Aria Asteria, bb. 52-57; il violino solo procede unisono alla voce, le viole all'ottava col basso)

Asteria

cor - - - re al mon-te, tro-va al - fi-ne il suo di - let-to, l'ac-ca - rez-za, si con - so-la.

Basso

²² Aria. *Andante con moto* – $\frac{3}{4}$, Fa minore (Giacomelli, *Merope*).

Se nel recitativo precedente Irene confida all'onnipresente Idaspe di nutrire ora qualche speranza riguardo la possibilità di sposare Tamerlano, nella sua aria sembra invece abbandonarsi a sentimenti di malinconica disperazione. L'opera è giunta a quella che è con ogni probabilità la sua aria più famosa: inclusa da Parisotti nella sua raccolta di arie antiche edita alla fine dell'Ottocento (e da lui attribuita a Vivaldi, che a suo dire la scrisse per Farinelli), è entrata nel repertorio di molti interpreti, che ancora oggi la propongono con una certa frequenza nei loro *recital*. La maggiore consuetudine con le opere vivaldiane (e con l'opera primo-settecentesca in generale) sia da parte degli studiosi che da parte degli interpreti ha consentito negli ultimi anni di fare un po' di chiarezza sulla situazione e di attribuire il brano a Giacomelli (autore le cui arie come si è visto sono ampiamente utilizzate in questo pasticcio). Costui scrisse quest'aria per la sua *Merope*, e in particolare per il personaggio di Epidide, interpretato per la prima volta proprio da Farinelli. Ancora una volta dunque Vivaldi concede alla giovane Margherita Giacomazzi la possibilità di esibire la sua arte in un brano appartenente al repertorio del più celebre cantante dell'epoca. L'aria, collocata a questo punto dell'opera, ci restituisce un ritratto di Irene decisamente diverso da quello uscito dall'aria dell'atto primo (cfr. nota 13): la battaglia principessa, qui nobile e malinconica sposa disprezzata, ritratta musicalmente da una intensa e spezzata melodia, accompagnata da arpeggi discendenti dei violini:

SCENA VIII^aBAJAZETTE *ed* ANDRONICO

BAJAZETTE

Ov'è mia figlia, Andronico?

ANDRONICO

Sul trono.

BAJAZETTE

Su qual trono?

ANDRONICO

Su quel del tuo nemico

BAJAZETTE

Del Tamerlan?

ANDRONICO

Così non fosse.

BAJAZETTE

Ah, indegna;

e quando? E come? ahi, me tradito! Parla.

ANDRONICO

Testè la vidi io stesso entrar le tende
del Tartaro. La guidi
vendetta o ambizion, sale sul trono.

BAJAZETTE

E tu, codardo amante,
che nemico potesti
farla scender dal mio, dal proprio soglio,
ad un altro non suo
non li sapesti attraversar la strada?

ANDRONICO

Dissi, gridai, ma chi non bada al padre,
più non ascolta un vilipeso amante.

BAJAZETTE

Andiamo. Ingiusto ciel! Son disperato.
Io più figlia non ho, non ho più trono.
Non son più padre, più Bajazet non sono.

Dov'è la figlia?²³

Dov'è il mio trono?

Non son più padre,

più re non sono;

la sorte barbara

non ha più affanno,

non ha più fulmine

il ciel tiranno

ch'esser terribile possa per me.

Vede l'istesso nemico fato

che non può farmi

più sventurato,

che, se m'uccide, crudel non è.

segue nota 22

ESEMPIO 19 (Aria Irene, bb. 19-21)

Irene

Spo - sa son di - sprezzata,

Violini

Basso

Il brano riesce a mantenere per tutta la sua durata una tensione espressiva davvero rimarchevole, il che gli permette di raggiungere una qualità musicale che lo rende ampiamente degno della sua fortuna.

²³ Aria. *Allegro molto* – c, Mi minore (Vivaldi, *Moteczuma*).

Bajazet è sino adesso rimasto l'unico personaggio a non aver ancora appreso nulla sulla decisione della figlia. Il libretto ritarda sino all'ultimo questo momento proprio perché lo sconcerto e la rabbia di Bajazet scoppino più fragorosamente (sarà la molla che condurrà a una sorta di punto di non ritorno alla fine dell'atto) e fa abilmente in modo che sia Andronico a informarlo della situazione, cosa che fa apparire la posizione di quest'ultimo ancora più ambigua (dopo i rimproveri della figlia gli spettano anche quelli del padre). La sorpresa e il disorientamento di Bajazet sono totali: tutto si aspettava dalla situazione creatasi tranne che la figlia si piegasse volontariamente ai

SCENA IX^a 24

Campo d'armi con trono, sopra il quale siedono Tamerlano ed Asteria a vista di tutto l'esercito.

TAMERLANO, ASTERIA, poi BAJAZETTE, ANDRONICO e IDASPE

TAMERLANO

Asteria, siamo al soglio: è sì deforme
il mio trono o il mio letto,
qual lo fingeva Bajazet? Che dici?

ASTERIA

No. (Perché vago il fa la mia vendetta.)
Già deposto ogni sdegno,
signor, si fa la mia legge il piacer vostro.

TAMERLANO

Al soglio dunque, o bella.

ASTERIA

Al soglio, sì (ma per svenarvi un mostro).

BAJAZETTE

Dove Asteria?

TAMERLANO

E tu dove, o Bajazette?

BAJAZETTE

Ad arrestar mia figlia.

TAMERLANO

Temerario, cotanto
ardisci, prigionier?

segue nota 23

desideri dell'odiato Tamerlano. L'aria che Vivaldi ha posto qui descrive con abilità ma anche con relativa semplicità di mezzi il disorientamento e l'affanno di Bajazet successivi al fulmine piombatogli addosso dal «ciel tiranno»:
ESEMPIO 20 (Aria Bajazet, bb. 6-10)

Bajazet

Do - v'è mia fi - gia? Do - v'è mia

Violini

Viole, Basso

fi - gia? Do - ve, do - ve, do - v'è il mio tro - no?

La linea spezzata della voce, che mai si dispiega in canto spianato, accompagnata dal tappeto sonoro dei veloci arpeggi dei violini con le crome ostinate del basso sono gli elementi che contribuiscono a descrivere l'agitazione, lo sconcerto e l'affanno di Bajazet, portando la temperatura emotiva del pur breve brano a livelli assolutamente degni di nota.

²⁴ Nell'ultima mutazione dell'atto secondo il progetto di Asteria raggiunge il suo culmine: pubblicamente, di fronte a tutti i personaggi (manca il solo Idaspe) accetta la mano di Tamerlano e i due celebrano l'unione. Ciò da una parte provoca la delusione di Irene, che si era illusa che Asteria potesse in qualche modo non giungere sino a quel passo, ma soprattutto la dura e rabbiosa reazione di Bajazet, che irrompe sulla scena e che in tal modo provocherà la catastrofe della fine dell'atto.

BAJAZETTE

Le mie catene
non han tolto ragion su la mia figlia.

TAMERLANO

Più tua figlia non è, mia sposa è Asteria.

BAJAZETTE

Tua sposa, non è vero.
Degli ottomani il sangue
non può accoppiarsi al sangue di un pastore.

TAMERLANO

Favella, Asteria, e de' tuoi sensi almeno
abbia quest'insolente onde avvilirsi.

ASTERIA

Padre, sì: vado al trono, il soffri in pace.
(Il resto l'ho nel cor, e il labbro tace.)

BAJAZETTE

Che il miri, e il soffra in pace?
Perfida indegna figlia!

TAMERLANO

Olà, si taccia,
stanco son di tue furie;
e se il volto di Asteria
non arrestasse il colpo,
ne porterebbe il capo tuo la pena.

BAJAZETTE

Eccolo, via: che tardi? Indarno spero
altrimenti placarmi.

ASTERIA

(Il cimento è funesto, o taccia o parli.)

TAMERLANO

Ti vuo' avvilito almen, se non placato.
Olà, pieghisi a terra
il superbo ottomano,
e quell'ardito capo
mi serva di scabello a girne al trono.

BAJAZETTE

Non s'affatichi alcuno, eccomi io stesso
prosteso a terra: ascendi, ascendi al trono,
teco v'ascenda Asteria,
e con crudele ed inaudito esempio
oggi si vegga al soglio del nemico
sul capo al genitor passar la figlia.

TAMERLANO

Andiamo, Asteria.

ASTERIA

Ah! Mio signor, vi sieguo,
ma non per questa via.
Se mi volete sposa,
non mi vogliate almen disumanata.
Sgombrisi quel sentiero, e vengo al soglio.

TAMERLANO

Sorgi.

BAJAZETTE

No, poiché ingombro
alla superba almen la via del trono.

TAMERLANO

Sorgi, ti dico, olà.

BAJAZETTE

Perverse stelle!

TAMERLANO

Con intrepido guardo
rimira, Bajazet, qual sia tua figlia,
in onta ancor del tuo malnato orgoglio.

ASTERIA

Padre, perdon (saprai qual vado al soglio).
Andronico, tu taci?

ANDRONICO

Dopo il padre non ha voce l'amante,
che dite, Bajazet? Coi vi sembra
quella, che così ben prima sapea
finger amor per me, dover per voi?

BAJAZETTE

Deh, volgiamo le ciglia:
Andronico, colei non è mia figlia.

TAMERLANO

Andronico, è ormai tempo,
che il Tamerlano vi sia grato. Asteria
è mia per voi, per me sia vostra Irene,
e con Irene l'uno e l'altro impero.

IDASPE

Signor, al soglio, al soglio.

ANDRONICO

Eh, se non placò Asteria io non lo voglio.

IDASPE

Qui per Irene eccovi un'altra Irene.

SCENA X^aIRENE *e detti*

IRENE

E per lei vengo ad impegnar quel posto,
e promesso e dovuto. È già occupato?
Sei quella tu, che non conduce al trono
o brama di regnar, o molle affetto?
Quella, che non ingombra ai sogni il passo,
e che deve spiacer al Tamerlano?

ASTERIA

(Il rimprovero ancor non esce invano.)

TAMERLANO

Ancor l'ardita qui? Ma dove è Irene?

IRENE

Irene non verrà giammai, se pria
sgombrato non rimira il trono e il letto.

TAMERLANO

Fa che Asteria discenda, e abbraccio Irene.

IRENE

Io far scender Asteria? Ah, se potessi!
Olà, chi di voi presta
a una tradita principessa il braccio?
Bajazette? È suo padre.
Andronico? È l'amante.
Il Tamerlano? È il reo, non trovo aiuto.

BAJAZETTE

Fermati, o donna, che a tuo pro m'impegno:
o scenderà mia figlia, o non son padre.

Odi, perfida, e tu, fiero nemico,²⁵
lasciami favellar e ti protesto,
l'ultimo giorno che m'ascolti è questo.
Asteria, che per figlia
non ti ravviso più, dimmi: sei quella,
che giurò al Tamerlan odio e vendetta?
Tu sorella a Ortubule?
Tu figlia a Bajazette?
Tu del sangue ottoman? Perfida, menti,

ecco il fin de' tuoi sdegni, ecco qual era
sin d'allora il tuo cor, ma perché pria
dal tuo nemico amante
non ottenesti al genitor la morte,
per averne poi tu reina il merto?
Ecco il petto, ecco il capo, or via, che tardi?
Quest'ultimo ti resta
ancor tra tuoi delitti.
Ma non sperar, me estinto,
pace mai su quel trono:
spaventerò i tuoi sonni ombra vagante,
e farò tuo rossor padre tradito.
Sveglierò contro di te l'ombre infelici
della tua genitrice e del germano,
che riposano, forse
nell'odio tuo, nell'odio mio sicure.
Disumanata, un padre disperato
ti dimanda la morte e ti minaccia,
e a pietade e a timor ciò non ti muove?
Andiamo a mendicar la morte altrove.

ASTERIA

Padre, ferma.

TAMERLANO

Sì fiacca è Asteria, dunque,
che di gridi impotenti al suon si scuota?

IRENE

Asteria scende.

ASTERIA

Eccomi scesa.

TAMERLANO

Ah vile!

ASTERIA

Padre, troncasti ad un gran colpo il volo.

TAMERLANO

Tornate, temerari, a vostri ceppi.
Cor che pospone a' bassi affetti un regno,
di vagheggiarne lo splendor è indegno.

BAJAZETTE

Andiamo.

²⁵ Il fuoco drammatico dell'intera scena è costituito da questo lungo monologo di Bajazet, nel quale rimprovera violentemente la figlia per l'azione che ha compiuto, e lo fa utilizzando una serie di abili artifici retorici. Vivaldi coglie in pieno l'importanza del monologo e lo riveste con un recitativo accompagnato dall'intera orchestra con cui dipinge tutti i sentimenti evocati dal personaggio. La centralità drammatica del passo è dunque evidenziata al massimo grado dal suo rivestimento musicale.

ASTERIA

Tamerlan, non vi partite.
Padre, Andronico, e tu, d'Irene amica,
appresso a voi d'ambizion son rea,
di sangue offeso, e di tradita fede.
Or, perché sappia ognuno
quale al soglio n'andai, qual ne ritorno,
guardisi Asteria, e più di tutti fissa,
fissa in me gli occhi, o Tamerlano, e mira.
Quest'era il primo e destinato amplesso
(*Mostra uno stilo*)
che portava fastosa Asteria al letto.
Giace, è vero, impotente a' piè del trono,
ma ancora in esso vagheggiar tu puoi
la mia illustre vendetta e i sdegni tuoi.

IRENE

Gran donna!

BAJAZETTE

Oh, illustre figlia!

ANDRONICO

TAMERLANO

Sdegni, ma di monarca
a offeso, e disprezzato amante
sieno di mille armati
Asteria e Bajazette posti in difesa:
piomberà sui lor capi
la giusta mia vendetta,
e punirò con cento morti e cento
nel padre e nella figlia il tradimento.

ANDRONICO

In sì fiero destin morir mi sento.
(*Parte*)

IRENE

Sì crudel! Questo è l'amore²⁶
d'un tiranno, iniquo core.

BAJAZETTE

Mostro indegno,
dispietato senza fe'.

²⁶ Quartetto. *Andante-Allegro* – $\frac{3}{4}$, Mi bemolle maggiore (Vivaldi, *Il Farnace*).

La perorazione di Bajazet scatena nella figlia la volontà di passare subito all'azione e completare il piano che ella aveva progettato. In maniera troppo precipitosa estrae un coltello con l'intenzione di uccidere Tamerlano, dando però il tempo a quest'ultimo di fare intervenire le guardie. Il quartetto che è scatenato da questi eventi (dal quale Andronico è significativamente escluso) descrive efficacemente la confusione e lo stato d'animo dei personaggi: Irene, Asteria e Bajazet inveiscono per differenti ragioni contro Tamerlano, il quale condanna a morte il rivale e la figlia. Vivaldi pone alla base di quasi tutto il quartetto una implacabile e ossessionante successione di crome all'unisono degli archi, che descrivono la concitazione del momento e su cui poggiano i veloci scambi di battute dei personaggi, come si può vedere da passaggi come il seguente:

ESEMPIO 21 (Quartetto, bb. 19-25; violini e viole procedono all'unisono col basso)

Irene
lan-to fa-sto...

Asteria
Nu - mi, nu-mi

Tamerlano
Non è de-gno di cle - men - za. Mor - te at - ten-di.

Bajazet
Tan-to or - go - glio... E mor-te io vo - glio.

Basso

ASTERIA

Morte al padre, oh Dio! Perché
così barbara sentenza?

Non è degno di clemenza.

IRENE

Tanto fasto.

BAJAZETTE

Tanto orgoglio.

TAMERLANO

Morte attendi.

BAJAZETTE

E morte voglio.

ASTERIA

Numi, aita, oh Dio! pietà.

IRENE, BAJAZETTE, TAMERLANO

No, non sa che sia
Io non voglio sua
No non merita

} pietà.

ASTERIA

Questa è troppo crudeltà.

IRENE, BAJAZETTE

Il rigore e la fierezza.

ASTERIA, TAMERLANO

Il rigore e la
La tua barbara

} fierezza

IRENE, BAJAZETTE

Del tuo cor

ASTERIA, TAMERLANO

Della mia sorte
con la tua morte

IRENE

pure al fin

ASTERIA

la mia morte

TAMERLANO

pure al fin

BAJAZETTE

nostra morte

} appagherà.

Fine del SECONDO ATTO.

segue nota 26

In pratica tutto il brano è costruito su serrati scambi di battute quali quello dell'esempio precedente: solo verso la fine, solo per poche battute e solo per evidenziare la cadenza finale le voci si uniscono in una breve sezione omoritmica. La grande concitazione che Vivaldi in tal modo e in maniera assai abile miscela nel quartetto riesce a evidenziare al massimo grado quel punto di non ritorno e quella grande confusione su cui si chiude l'atto.

ATTO TERZO²⁷

Giardino alle rive del fiume Eufrate.

SCENA PRIMA

BAJAZETTE e ASTERIA

BAJAZETTE

Figlia, siam rei: io di schernito sdegno,
tu d'amore sprezzato;
vorrà il nostro nemico
vendicarsi dell'uno e placar l'altro.

ASTERIA

Tutta la colpa mia
è una vendetta ch'ha fallito il segno.

BAJAZETTE

Odi, dunque, ma tutta
a incontrarlo ci vuol la tua virtù.

ASTERIA

S'è morte sia la mia, ma non la nostra.

BAJAZETTE

La tua e la mia. Vedi, quest'è veleno,
de' miei vasti tesori unico avanzo:
te ne fo parte, e perché l'usi ardita
il mio intrepido cor teco divido.

ASTERIA

Dono gradito, e caro,
ch'esci di mano al [genitor], ti bacio,
ma ne' temuti mali
la vostra morte, o genitor, non serve
a nulla più ch'a far la mia funesta.

BAJAZETTE

Perché vuoi tormi un ben, che sol m'avanza?
Bada alla tua difesa,
ch'io baderò alla mia, già per usarla
non mi miran che l'esito funesto
d'un'illustre vendetta
che del resto de' miei medita Orcano.
Tu, figlia, al primo insulto
che tenta il Tamerlano lo bevi e mori,
e me vedrai al primo infausto avviso
preceder o seguir il tuo destino.

ASTERIA

Padre, al tuo gran voler la fronte inchino.

BAJAZETTE

Veder parmi or che nel fondo²⁸
giù precipiti di Stige
sangue illustre ed innocente,
gonfie andar le rapid'onde
abbattendo argini e sponde
all'orror di crudeltà.
Nel mirar sì ingiuste merci
già s'infuria e l'onda estolle
e di sdegno e d'ira bolle.
Assorbir bensì vorria,
e star meco in compagnia,
chi nemico è di pietà.

SCENA II^a

ASTERIA

Per togliermi a un tiranno
altra via non mi resta
che quella del morir.
Eccolo che sen viene.

²⁷ Dopo i tumultuosi avvenimenti della fine dell'atto precedente, a Bajazet e ad Asteria rimane un'unica arma: la boccetta di veleno che il padre estrae dovrà servire per dare la morte ad entrambi e a sottrarli in tal modo alle vendette di Tamerlano. Il veleno sarà l'espedito drammatico attorno a cui è costruita gran parte dell'atto terzo, e che condurrà l'opera verso lo scioglimento.

²⁸ Aria. *Allegro molto* – $\frac{2}{4}$, Do maggiore (Vivaldi, *Il Farnace*).

Bajazet ha in questo momento la netta sensazione che la sua gloriosa dinastia stia ormai definitivamente tramontando. Il testo dell'aria che Vivaldi pone fissa proprio tali pensieri, ed è pieno di sollecitazioni descrittive che il compositore coglie pienamente, quali il precipitare in fondo allo Stige del «sangue illustre» (scala discendente):

SCENA III^a 29

TAMERLANO, ANDRONICO, ASTERIA e IDASPE

TAMERLANO

Andronico, il mio amore,
dallo sdegno d'Asteria acquista lena;
irritato ed offeso
odiarla, il so, dovrei quanto m'oltraggia,
dovrei punirla, ma quel volto, ch'ebbe
forza fin di placarmi
a pro di Bajazet, frena i miei sdegni.

ANDRONICO

Principio infausto.

TAMERLANO

Io stesso

vengo tra queste mura, acciò da voi
intenda me presente i suoi trionfi;
ditele che il mio trono ancora è vuoto,
che a salirvi di nuovo,
fuor che quel che vi pose,
con la sua stessa man non v'è altro inciampo;
che infin, s'ella si placa, io le perdono.

segue nota 28

ESEMPIO 22 (Aria Bajazet, bb. 18-20)

Bajazet
giù pre - ci - pi - ti, pre - ci - pi - ti di Sti - ge

Violini

Basso

o come le «rapid'onde» (scala ascendente e discendente di biscrome) che abbattano «argini e sponde» (semicro-mo martellanti):

ESEMPIO 23 (bb. 51-55)

Bajazet
on - de ab - bat - ten - do ar - gi - ni e spon - de

Violini

Basso

Vivaldi riesce in maniera abile a far sì che il descrittivismo così particolareggiato si inglobi in una struttura unitaria: ciò rende l'aria un brano vigoroso che dipinge un Bajazet il quale, sebbene veda la sua fine vicina, non dismette l'abito di fiera e orgogliosa nobiltà che lo ha sempre contraddistinto.

²⁹ Dopo gli avvenimenti della fine dell'atto secondo, Tamerlano sembra dapprincipio più conciliante, soprattutto con l'amata Asteria. La novità è però il diverso atteggiamento di Andronico: rimproverato in precedenza a più riprese per essere troppo accondiscendente verso l'imperatore tartaro, il personaggio ora osa addirittura dichiarare di fronte a Tamerlano di essergli rivale in amore. È la scintilla che fa scoppiare inesorabile l'ira del tartaro: la sentenza definitiva è per Asteria l'essere fatta sposa «allo schiavo più vil» (un po' quello che più di un secolo dopo vorrà fare il wagneriano Wotan alla sua Brünnhilde nella *Walküre*), per Bajazet la morte.

ANDRONICO

(L'empio lo spera invan, troppo mi costa,
benché contro il mio core, una proposta.)
Signor, co' suoi nemici non si placa
l'odio degli ottomani: io poi non sono
ugual al grande impiego,
sulle prime dimande
potrà poi rifiutare anco i miei voti.

TAMERLANO

Voi tu qui a maggior segno
da me beneficato e fatto grande
vorrete essermi ingrato?

ANDRONICO

(Andronico, coraggio,
si plachi Asteria, ma per me si plachi.)

ASTERIA

(Vedi l'ardito.)

ANDRONICO

Asteria...

ASTERIA

Iniquo taci.

ANDRONICO

Non mi dannate almeno,
prima d'udirmi; è tempo
ch'Andronico con voi parli d'amante.

TAMERLANO

Qual voce.

ASTERIA

Ahi che dirà?

ANDRONICO

Chiesi e pregai
a pro del Tamerlan nozze ed affetti,
ma questa mia richiesta è il mio rimorso.
Voi la puniste col fatal consenso,
né del gran colpo mi voleste a parte.
Ora lo son dell'odio vostro, e dico
che son rival del Tamerlano, e v'amo.

TAMERLANO

Che ascolto mai.

ANDRONICO

Sì, Tamerlano, udite
un amante, un rival.

ASTERIA

Prence, tacete.

ANDRONICO

No, che pria vuo' compir la mia protesta.
Tenga il tartaro pure
tutti i vasti suoi doni, e ancor maggiori,
che per placar Asteria io gli rifiuto.

TAMERLANO

Se non dovessi al braccio tuo gran prove,
ardito prence, nol diresti impune.
Ma che risponde Asteria?

ASTERIA

S'uniforma al suo amor, benché infelice
che t'odio, il sai; che l'amo, egli lo dice.

TAMERLANO

Perfida, l'amor tuo fa ciò che invano
sino ad ora tentò tutto il mio sdegno.

ASTERIA

Ho il mio amante in difesa.

TAMERLANO

Or lo vedremo.

Tronchisi il capo a Bajazet, e Asteria
allo schiavo più vil sia fatta sposa.

ASTERIA

Dunque, real donzella...

TAMERLANO

Non favellar, o la sentenza affretto.

ASTERIA

Deh, signor, sul mio capo

(Si pone in ginocchio)

cada il vostro furor, ma al mio gran padre
perdonate una colpa
che non è sua, e quella forza ch'ebbe
questo infelice volto,
per placarvi finor, l'abbia il mio sangue.

SCENA IV^a

BAJAZETTE *e detti*

BAJAZETTE

Come, Asteria, tu a' piè del Tamerlano?
Sorgi, non s'ha da rimirar prostrata
innanzi al suo nemico una mia figlia.

TAMERLANO

Bajazet, l'ira mia non ha più freno.

Sappi, che non più solo

sei mio nemico, altri due rei son teco.

Ora con un sol colpo
voglio veder puniti
un rival, un'ingrata ed un superbo.
Bajazet ed Asteria
sian trascinati alle mie mense: seco
venga Andronico, e miri
in Asteria i suoi scorni,
se poi tal piace, all'amor suo ritorni.

Barbaro traditor,³⁰
privo d'amor, di fe',
temi del mio furor:
amor tu nieghi a me?
No, trionfar non dei,
sarò sì, qual tu sei,
empio tiranno.
Odio furor velen,
per te sol nutro in sen
premio al tuo inganno.

SCENA V^a

BAJAZETTE, ASTERIA, ANDRONICO e IDASPE

BAJAZETTE

Figlia, con atto vil tutta perdesti
del passato vigor la lode e il merto.

ASTERIA

Si minacciò la vostra testa.

BAJAZETTE

E ancora

se vedesti a troncarla, scuoter mai non ti devi.

ASTERIA

D'un servo vil mi fu prescritto il nodo.

BAJAZETTE

Non hai come sottrarti?

E tu, Andronico, avresti
cor da soffrir tanta viltade in lei?

ANDRONICO

Non badai che a placarla, e mi compiacqui
del suo stesso delitto essere a parte.

BAJAZETTE

Vili, ha cor Bajazet anche per voi.

Che preghiere? Che pianti?

La costanza e i disprezzi
sono l'armi da usar contro il tiranno.

Seguitemi, e vedrete

se ne' cimenti suoi

il cor di Bajazet basta anco a voi.

SCENA VI^a

ASTERIA, ANDRONICO e IDASPE

ANDRONICO

Asteria, allor che andaste
regina al soglio, vi provai sdegnata;
ora, che andate rea, siete placata?

³⁰ Aria. *Allegro molto* – *c*, Fa maggiore (Giacomelli, *Merope?*).

Il mutato atteggiamento di Tamerlano si rispecchia decisamente anche nella sua ultima aria: non più l'imperatore amoroso dalle dolci e raffinate melodie, ma il monarca la cui ira tremenda sta piombando sul capo di Bajazet e della figlia. Si tratta di un brano percorso da cima a fondo da *tremoli* di semicrome, quasi a descrivere la rabbia di Tamerlano, e interrotta di quando in quando da efficaci pause che evidenziano le domande del testo in tutta la loro efficacia retorica:

ESEMPIO 24 (Aria Tamerlano, bb. 28-31)

The musical score shows three staves: Tamerlano (vocal), Violini (strings), and Basso (bass). The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Tu nie - ghi a - mor a me, a me, a me?". The string parts include a prominent tremolo in the violins. The tempo is marked "Adagio".

Spogliatosi dei panni di monarca innamorato, ora Tamerlano si veste di quelli dell'imperatore desideroso di vendetta proprio su chi dapprima gli aveva acceso la fiamma amorosa.

ASTERIA

Non più, non più, abbastanza
ravviso il bel candor della tua fede,
e questo è il mio dolor: dover lasciarti
quando fedel ti trovo;
ecco il momento estremo, in cui concesso
fia di vederti, o caro...

ANDRONICO

Or come, dunque?

ASTERIA

Principe, il mio gran padre
seco m'appella. Addio. Questo vi basti,
prence, saper, che nell'estremo istante
saranno il mio dolor padre ed amante.

Qual furore, qual affanno,³¹
non poter del rio tiranno,
far vendetta al morir mio
e lasciar per sempre, oh Dio!
e l'amante e 'l genitor.
D'Acheronte su la sponda
arrivando invendicata
e sprezzata
dell'altre ombre avrò rossor.

SCENA VII^a

ANDRONICO e IDASPE

IDASPE

Prence, pensaste ancora
che un folle amor vi fa smarrir due regni?

ANDRONICO

Non importa, amo meglio
esser reo con Asteria,
che regnar senza lei.

IDASPE

Ma così perderete Asteria e il trono.
Deh, lasciate un amor per voi fatale.

ANDRONICO

Nol farò, Idaspe, mai.
Quanto sia bella Asteria ancor non sai.

IDASPE

D'ira e furor armato³²
io vidi il tuo valore
in campo a trionfar.
E per nemico fato
or da un volto il tuo core
si lascia debellar.

SCENA VIII^a

ANDRONICO

Lascero di regnare,
già che d'amar non posso.
Un'anima costante
abbastanza è felice.
Regna sol chi d'Asteria il cor possiede,
e fuor d'Asteria altro tesor non vede.

Spesso tra vaghe rose³³
di verde e molle prato
angue crudel s'ascose,
e il passaggier da quello
invan tentò scampar.
Tal io fuggir non posso,
l'amore e la pietà,
furore e crudeltà.
E pur contento io sono
lasciar grandezze e trono,
cara, per te adorar.

³¹ Quest'aria compare solamente nel libretto; nel manoscritto musicale non ve ne è traccia.

³² Anche quest'aria, presente nel libretto, manca completamente dal manoscritto musicale.

³³ Aria. *Allegro assai* – c, Si bemolle maggiore (Hasse, *Siroe*).

Ancora una volta Andronico rimane solo in scena e gli viene concessa l'aria di chiusura della mutazione. Costui, nonostante la drammatica situazione che si è creata, sembra quasi più sereno, forse per il solo fatto di essere finalmente riuscito a dichiarare coraggiosamente davanti a Tamerlano il suo amore per Asteria, tanto che in questa sua ultima aria può dare libero sfogo al canto che per la prima volta si lancia in vocalizzi e virtuosismi degni di nota. Si tratta di un brano musicalmente scorrevole, che non rinuncia però a certe sfumature più drammatiche (gli improvvisi unisoni che appaiono al comparire dell'«angue crudel»); un intermezzo più disteso tra le drammatiche scene che lo precedono e lo seguono.

SCENA IX^a 34

Sala preparata per la mensa da Tamerlano. All'intorno tutto l'esercito.

TAMERLANO, BAJAZETTE, ANDRONICO, IDASPE, poi IRENE

TAMERLANO

Eccoti, Bajazette,
dell'angusto ritiro
in cui t'avea già l'ira mia ristretto,
innanzi allo splendor delle mie mense:
cortese è il Tamerlan più che non pensi.

BAJAZETTE

Mi si rende sospetto,
benché sembri cortese, il mio nemico.

TAMERLANO

L'indovinasti; ho già risolto il modo
che avviliti ti potrà.

BAJAZETTE

No, non v'è colpo
onde avviliti di Bajazette il core.

TAMERLANO

A questo non resisti.

BAJAZETTE

Qual fia! L'affretta; intrepido l'attendo.

TAMERLANO

Or lo saprai. Ne venga Asteria, e intenda
dal vincitor offeso il suo destino.

SCENA X^a

ASTERIA e detti

ASTERIA

Eccomi: che si chiede?

TAMERLANO

Accostati superba, e fissa il guardo
nel posto luminoso che perdesti.

ASTERIA

Lieve perdita è un ben che si detesta.

TAMERLANO

Ma ciò non basta: venga
serva chi rifiutò d'esser regina.

Bajazet, che non volle

il sangue suo sopra il mio trono, il miri
in servil ministero alla mia mensa.

Tosto ad Asteria un nappo, e al basso impiego
innanzi al suo signor pieghi il ginocchio
dell'orgoglio ottoman l'unica erede.
(Il Tamerlano va a sedere alla mensa)

ANDRONICO

Ingiusto!

BAJAZETTE

Temerario!

ASTERIA

Olà, fermate,
ho meco onde schermirlo.
*(Numi, che al cor voi m'ispirate il colpo,
voi lo guidate.)* Eccomi pronta all'opra.
(Prende la tazza)

BAJAZETTE

Che pensa Asteria?

ANDRONICO

Che risolve?

TAMERLANO

Or ecco
dove incomincio ad avviliti, o fiero,
e di te a vendicarmi, o prence ardito.
*(Asteria getta il veleno che gli aveva dato Bajazette
nella tazza che deve apprestare al Tamerlano, il che
è veduto da Irene)*

Delle ignominie tue,

delle vendette mie la prima è questa.

(Irene s'accosta alla tavola del Tamerlano)

ASTERIA

Bevi, superbo, bevi,

e in questo nappo che ti porge Asteria
d'ambizion l'immensa sete estingui.

³⁴ La mutazione che chiude l'opera è, così come l'ultima dell'atto secondo, una scena pubblica: presso la mensa di Tamerlano Asteria, costretta a servirgli da bere, si ricorda del veleno che le aveva dato il padre all'inizio dell'atto e lo versa nella tazza dell'imperatore tartaro, cercando per la seconda volta di ucciderlo. A sventare l'omicidio questa volta è Irene, che rivela la propria identità: Asteria è costretta a confessare e ad avviarsi verso la sua pena.

TAMERLANO
Mira la figlia Bajazet, vagheggia
Andronico l'amata,
questo è suo dono, e perché suo consacro
questa tazza all'amante e al genitore.

SCENA XI^a

IRENE *e detti*

IRENE

Tamerlan, ferma il sorso.

TAMERLANO

Ancora qui la temeraria? E come?
Chi ti concesse tanto ardire?

IRENE

Irene.

Sappi ch'entro quel nappo
nuota la morte tua: sappi che Asteria
v'infuse incauta un dono,
che se vien da sua man, certo è veleno,
sappi che parla Irene, e Irene io sono.

TAMERLANO

Tu Irene? – Tu sì audace?

BAJAZETTE (*ad Asteria*)

Ah! Che mia figlia

perduta ha la vendetta e la difesa.

TAMERLANO

Siedi, Irene, e tu iniqua,
il cui pallor già fece rea, che dici?

ASTERIA

Eh, bevi Tamerlan, vano sospetto
non dee fermar di regio labbro i sorsi.

TAMERLANO

No, che sei disperata: o padre o amante
me n'assicuri pria.
Fa' che l'assaggi o l'uno o l'altro, e bevo.

ASTERIA

Legge crudel! Che si risolve, Asteria?
Padre, amante, di voi chi vuole il merto
delle vendette mie? Chi primo beve?
Bajazet... ma son figlia.
Andronico... è il mio amante.

Beva l'un, beva l'altro,
muoron sempre innocenti.
Beva dunque la rea, e da mia morte
anzi che dalla loro
di punire il tiranno avremo il frutto.
Padre, questa è la morte
che mi desti in difesa; io la perdei
presso una vana e inutile vendetta.
Or me la rende il caso, ecco, l'accolgo,
e al mio nemico intrepida mi volgo.
Empio, questo è velen; ne andaro a vuoto
per la seconda volta il colpo e il voto.
E perché al fallo mio la pena devo,
a tuo dispetto la mia morte bevo.
(*Andronico getta di mano il veleno ad Asteria*)

ANDRONICO

Sconsigliata, che tenti?

BAJAZETTE

Incauto amante.

ASTERIA

Ahi stolto, e che pretendi?
Mi togli a morte, e a tirannia mi rendi.
(*Parte furiosa*)

TAMERLANO

Seguitela, soldati, a cenni miei
sia custodita; empia, due volte rea
d'enorme tradimento, onde incomincio
il tuo castigo? Dalla morte? È poco.
Dall'infamia si cerchi: e Bajazette
ne sia lo spettator. Si guidi il fiero
al serraglio de' schiavi; ivi a momenti
condotta Asteria, lui presente, sia
alla turba servil concessa in preda.

BAJAZETTE

E il soffrirete d'onestade, o numi?
La raccomando a voi, poiché a me resta
onde togliermi a lui la via funesta.

Verrò crudel spietato,³⁵
verrò per farti guerra
con mille furie a lato
a lacerarti il cuor.

³⁵ Aria. *Allegro molto* – c, Re minore.

Nel momento in cui la figlia sta per essere umiliata, Bajazet, pieno d'ira, si lancia in un'invettiva contro Tamerlano, contenuta musicalmente nella sua ultima e fulminea aria (l'unica dell'opera a non presentare la forma classi-

SCENA XII^a*Parte BAJAZETTE, e restano i detti*

IRENE

Signor, fra tante cure,
che fia d'Irene?

TAMERLANO

Irene

sarà mia sposa,
infine il Tamerlan la fe' mantiene,
e se gli spiace Asteria, abbraccia Irene.

IRENE

Oblío le andate offese,
e mi sarà la bella sorte ardità
di dare al mio signor e trono e vita.Son tortorella³⁶su verde sponda,
che sitibonda
l'acceso ardore
nell'onda chiara
temprar non sa.

Sorte sì bella

mi dona amore,
che questo core
per sì gran bene
luogo non ha.SCENA XIII^a*IDASPE e detti*

IDASPE

Signore, Bajazette
ha bevuto il veleno.
E lotta con la morte.

TAMERLANO

Bajazette?

ANDRONICO

Ed Asteria?

IDASPE

Asteria il mira e si distrugge in pianto.

(Andronico vuol partire)

Fermate, prence, udite.

segue nota 35

ca col *da capo*). È costruita dal punto di vista musicale in una maniera che Vivaldi utilizzava con certa frequenza, ossia facendo in modo che voce, strumenti e basso continuo suonassero praticamente tutti la stessa linea melodica, ciascuno nell'ottava più consona (la cosiddetta aria *tutti unisoni*). Eccone l'*incipit*:

ESEMPIO 25 (Aria Bajazet, bb. 1-3)

Bajazet

Ver - rò, ver - rò, cru - del, spie - ta - to, ver - rò per far - ti guer - ra

Violini

Viole, Basso

L'implacabilità dell'unisono è ornata solo dalle semicrome ribattute degli archi, che rendono ancora più incandescente la di per sé già alta temperatura emotiva di questo pur breve brano. È il commiato di Bajazet dagli spettatori e anche dalla vita: uscirà rapidamente di scena per compiere l'ultimo gesto fatale.

³⁶ Aria. *Andante molto* – $\frac{3}{4}$, Fa maggiore (Vivaldi, *Rosmira fedele*, «La rondinella»).

Dopo l'alta temperatura drammatica raggiunta nella scena precedente, il libretto ora presenta un'altra pausa di distensione, dove si scioglie felicemente il primo nodo della vicenda. Tamerlano, grato ad Irene per avergli salvato la vita, decide alla fine di sposarla, abbandonando i pensieri e i progetti di matrimonio con la per lui infida figlia di Bajazet. L'aria di Irene, mancante nel manoscritto originale, è stata aggiunta da Fabio Biondi nella sua edizione con la stessa logica seguita negli altri casi simili (cfr. note 7 e 20). È un brano che non manca di eleganza e di scorrevolezza, e che concede all'interprete di far mostra della propria voce in distese campate melodiche non scovre da vocalizzi.

TAMERLANO

Narra il caso, Idaspe.

IDASPE

Uscito appena
da questa reggia l'infelice, vide
condotto prigioniero il duce Orcamo,
che ad Andronico in don Leonzio invia.

TAMERLANO

Prence, delle vostr'armi
Orcamo prigionier?

ANDRONICO

Idaspe il dice.

IDASPE

Appena il vide l'ottoman, che al cielo
alzò sonoro e spaventoso un grido,
poi frettoloso affretta
angusto vaso fra le vesti ascoso,
ed un succo letal indi ne sugge!
Se n'avvidero appena i suoi custodi,
che l'infelice era vicino a morte.

TAMERLANO

N'ho pietà, benché audace era il nemico.
Andronico, vi rendo
con le nuove vittorie l'amistade.

ANDRONICO

Ma se mi negate Asteria.

TAMERLANO

O questo è troppo.

IRENE

E no, signor, vi plachi
del padre il sacrificio.

ANDRONICO

Delle vittorie mie vi pieghi il merto.

IRENE

Ed io n'impiego per il suo perdono
la sorte di salvarvi ed il mio trono.

TAMERLANO

Invan chiedete. Asteria
due volte è rea, e del grand'odio erede
di Bajazet, se Bajazet è morto.

SCENA XIV^aASTERIA *e detti*

ASTERIA

È morto, sì, tiranno, io stessa il vidi,³⁷
è morto, ma con lui non è anche morto
l'odio che al suo nemico

³⁷ Recitativo accompagnato e Aria. *Presto-Andante* – $\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{4}$, Fa minore.

Dopo la parentesi lirica della scena precedente, giunge Idaspe a rompere l'incanto e a dare il drammatico annuncio della morte di Bajazet (che si è tolto la vita bevendo il suo stesso veleno), annuncio che poco dopo è replicato anche da Asteria. È l'innescò che scatena musicalmente l'ultima grande scena riservata alla prima donna, la cui prima parte è costituita da un lungo recitativo accompagnato dagli archi: un po' come già il padre fece alla fine dell'atto secondo, ora anche Asteria utilizza questa forma musicale per lanciare un'invettiva contro Tamerlano, che viene amplificata da un accompagnamento musicalmente in grado di renderne la violenza. L'aria conclusiva (il cui testo, l'unico qui tratto dall'originale di Piovone, rivela forse il fatto che Vivaldi compose la musica del brano appositamente per quest'opera) è costruita come l'ultima aria di Bajazet (cfr. nota 35), in cui tutti gli strumenti suonano la stessa linea melodica:

ESEMPIO 26 (Aria Asteria, bb. 16-19)

Asteria

Sve - na, uc - ci - di, ab - bat - ti, at - ter - ra

Violini

Viole, Basso

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line (Asteria), written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 3/8. The lyrics 'Sve - na, uc - ci - di, ab - bat - ti, at - ter - ra' are written below the notes. The middle staff is for the Violini (Violins), and the bottom staff is for Viole, Basso (Viola and Bass), both written in bass clef with the same key signature and time signature. The accompaniment consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

deve il sangue ottoman, io son l'erede.
 Raccomandolo con un guardo il padre.
 A quel poco che resta
 del suo gran cuore in me so custodirlo.
 Io son l'unico avanzo
 dell'ira tua: raccogli in me tutti i tuoi sdegni,
 com'io raccolgo contro te in me sola
 tutti del sangue mio gli sprezzati e gli odi.
 Mirami, quella son che già due volte
 tentò darti la morte, e sono rea
 perché non l'ho eseguita. Se non furo
 le mie colpe bastanti
 per una nuova morte almeno quella
 rendemi, che gettò la mia vendetta.
 Rendimela, crudele,
 e al genitor m'invia
 a placar l'ira tua con l'ombra mia.
 Svena, uccidi, abbatti, atterra.
 Piaghe, morte, strage, guerra
 sempre invita incontrerò.
 E tu, padre, in me riposa
 a momenti volerò.

SCENA ULTIMA

Parte ASTERIA e restano i detti

ANDRONICO (*ad un soldato*)

Deh! Tu cauto la siegui, e la difendi.

IRENE

Signor, d'un infelice,
 abbia un gran cor pietade.

ANDRONICO

Abbia mercede.

TAMERLANO

Avete vinto, e più m'ha vinto, o amici,
 il suo estremo dolor. Già m'ha placato
 di Bajazet la morte. Non si dica
 che in odio del nemico io faccio guerra
 sino con l'ombre e con le figlie imbelli.
 Dono pace ad Asteria.

La dono a Irene, e perché tutto è spento
 con la fede d'Irene il vasto incendio,
 al suo fido amator, a voi la rendo.
 Abbiate di mia man trono ed amata,
 così l'odio placato e resi amici
 cominceremo oggi a regnar felici.

TUTTI

Coronata di gigli e di rose,³⁸
 cogli amori ritorni la pace:
 e fra mille facelle amorose
 perda i lampi dell'odio la face.

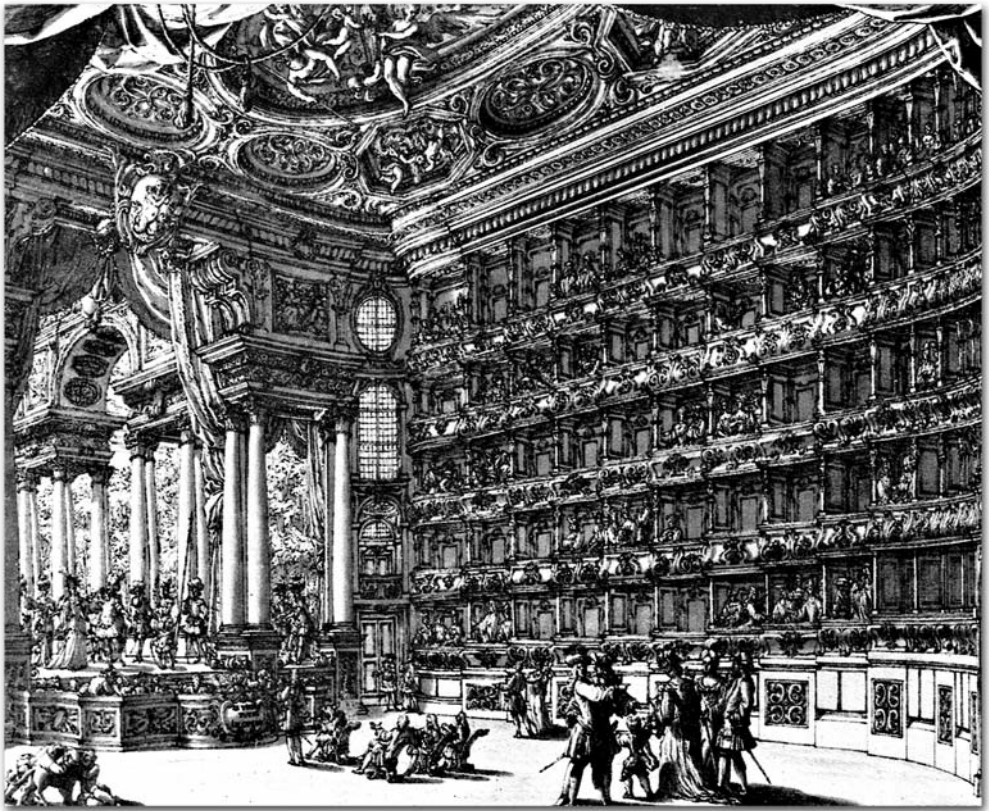
IL FINE

segue nota 37

Ancora una volta Vivaldi utilizza un'aria *tutti unisoni* per esprimere ira e furore: la serie implacabile di crome dell'esempio, movimentata qua e là da rapide scale di semicrome, è interrotta nella parte B, dove si invoca riposo per il padre, da una sezione più musicalmente più tranquilla e distesa. La canonica ripetizione della parte A porta di nuovo al massimo il livello dell'invettiva contro Tamerlano. Come si è visto perciò in questa grande scena Asteria utilizza due forme musicali (il recitativo accompagnato e l'aria *tutti unisoni*) che in qualche modo hanno caratterizzato la 'vita musicale' del padre in due momenti importanti (la conclusione dell'atto secondo e l'uscita definitiva di scena). Anche dal punto di vista musicale, oltre che da quello scenico-drammatico, Asteria si rivela degna figlia di Bajazet.

³⁸ Coro. $\frac{2}{4}$, Re maggiore (Vivaldi, *Il Farnace*).

Dopo la grande scena di Asteria l'opera si avvia, in maniera forse un po' troppo frettolosa, al lieto fine di prammatica. Tamerlano, commosso dalla scena di Asteria e convinto da Irene, decide di concedere Asteria in sposa ad Andronico, e in questa maniera tutti i nodi si sciolgono. Resta da una parte la tragedia della morte di Bajazet (non a caso secondo il libretto questa è una «tragedia per musica»), dall'altra il sospetto che per certi versi fosse proprio l'incorruttibile intransigenza di Bajazet ad impedire il lieto fine. I cinque personaggi rimasti si uniscono in un breve e festoso coro finale.



Francesco Bibiena e Giuseppe Chamant, La sala del Filarmonico di Verona durante una prova della *Fida ninfa* (c. 1729) di Orlandini, che avrebbe dovuto inaugurare il teatro nel 1730. L'inaugurazione ebbe luogo invece con *La Fida ninfa* di Vivaldi (libretto di Scipione Maffei) nel 1732. Penna e acquerello. Windsor Castle, Royal Library. Il Filarmonico ospitò le prime vivaldiane del *Tamerlano* (un pasticcio), dell'*Adelaide* e di *Catone in Utica*.

L'orchestra

<i>Ercole sul Termodonte</i>	<i>Bajazet</i>
2 Flauti	2 Oboi
2 Oboi	
2 Corni	2 Corni
Timpani	
Violini I	Violini I
Violini II	Violini II
Viola d'amore	Viole
Basso continuo	Basso continuo
2 Violini in scena	
Clavicembalo	

Entrambe le opere prevedono un organico orchestrale che poco si discosta dalle consuetudini dell'epoca. Cuore pulsante e voce principale dell'orchestra sono i violini, a cui è sempre affidata la melodia, i quali procedono talora all'unisono, talora a distanza di terza. Talora invece, nei casi in cui il tessuto strumentale è particolarmente curato, le due parti dei violini disegnano abili giochi ad incastro: succede ad esempio in casi come l'aria di Asteria nell'atto primo di *Bajazet* o l'aria di Martesia nell'atto terzo dell'*Ercole sul Termodonte* (si vedano l'esempio 12 e l'esempio 21 nelle rispettive guide all'ascolto), dove con tale espediente Vivaldi raggiunge risultati espressivi degni di nota. Più marginale il ruolo delle viole: quasi 'schiazziate' tra la melodia dei violini e l'accompagnamento del basso continuo, spesso finiscono per essere di fatto un rinforzo a quest'ultimo, o talora ne prendono la funzione nelle sezioni (che si incontrano con una certa frequenza soprattutto nell'*Ercole*) dove il basso tace.

All'interno di tale contesto i fiati finiscono per essere una sorta di mero colore aggiunto alla tavolozza degli archi: nel *Bajazet* la sola Sinfonia prevede parti autonome per corni di un certo spessore solistico; i due oboi, laddove ne è prescritta la presenza, si limitano sempre a suonare all'unisono con i violini (l'oboe I coi violini I, l'oboe II coi

violini II). Nell'*Ercole* la presenza dei fiati risulta un po' più ricca e articolata, anche se ciò in parte è dovuto alla ricostruzione effettuata da Fabio Biondi di cui si è cercato di dar conto nella guida all'ascolto (a lui si deve l'idea, peraltro storicamente plausibile, della viola d'amore solista nell'aria di Alceste dell'atto primo). Sempre nell'*Ercole* è da segnalare la presenza sporadica di arie accompagnate dal solo basso continuo (pratica che ormai a quell'epoca andava scomparendo) e, soprattutto, la raffinata orchestrazione dell'aria di Ippolita in apertura dell'atto secondo, con i due violini posizionati sulla scena e la parte obbligata per clavicembalo.¹

¹ Nel saggio pubblicato in questo volume, DINKO FABRIS (*Ercole in Campidoglio, ovvero le fatiche di Vivaldi a Roma*, p. 43), nota che «abbiamo informazioni attendibili anche sull'orchestra che suonava nelle opere di Carnevale al teatro Capranica, sulla base di una pianta di poco più tarda, del 1732: 18 violinisti (più un «violinista bolognese» nel 1732), 3 violoncelli, 2 contrabbassi, 2 oboi, corni da caccia».

Le voci

The image shows a musical score for six vocal parts: Tamerlano, Bajazet, Asteria, Andronico, Irene, and Idaspe. Each part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by a diagonal line, indicating a melodic line across the staves.

Lo scontro che vede contrapposto il fiero, nobile ma sconfitto Bajazet e il vincitore Tamerlano è il perno attorno a cui si muove in pratica tutta la costellazione dei personaggi di quest'opera. Il fatto che il manoscritto musicale rechi come titolo *Bajazet* (mentre il libretto stampato mantiene il tradizionale *Tamerlano*) può essere una spia che (assieme ad altre rilevate durante la guida all'ascolto) rivela come Vivaldi consideri in qualche modo più 'regale' la parte del monarca ottomano rispetto a quella del vincitore tartaro. Lo stesso primo interprete del ruolo, il tenore-baritono Marc'Antonio Mareschi, date le sue caratteristiche scenico-vocali era solito sostenere le parti di re o padre nobile. Le quattro arie a lui affidate (tutte di Vivaldi) lo ritraggono, anche laddove la temperatura emotiva si fa più alta, come monarca che, ancorché prigioniero, rimane fieramente e nobilmente attaccato al proprio trono e alla propria libertà. Con una nobiltà degna del padre è ritratta anche la figlia Asteria, interpretata per la prima volta da quell'Anna Girò che

fu per molti anni inseparabile interprete, accompagnatrice e segretaria di Vivaldi. Le testimonianze dell'epoca la ritraggono come cantante dalla voce che non era tra le più belle, ma ne evidenziano in particolar modo le grandi doti di attrice e di interprete. Nelle quattro arie a lei affidate (tutte di Vivaldi) la parabola dei sentimenti descritti è più varia rispetto alla monoliticità che contraddistingue il padre: si va dalla nobile fierezza dimostrata nei confronti di Tamerlano nell'atto primo alla stizza con cui affronta Andronico nel secondo, dall'idilliaco brano con cui si rivolge a Irene sino all'espressiva ultima aria di furore, l'unica dell'opera ad essere scritta sul testo originale di Piovene (quindi probabilmente composta da Vivaldi appositamente per quest'opera). Si tratta dunque di un campionario di affetti all'interno del quale Anna Girò si doveva muovere assai bene.

Sul fronte opposto le tre arie superstiti di Tamerlano (una, come si ricorderà, non è presente nel manoscritto musicale, ma è stata reintegrata da Fabio Biondi con un'altra

aria vivaldiana) lo dipingono come un imperatore che si fa trascinare da quegli affetti da cui un saggio e nobile monarca dovrebbe sapersi un po' più distanziare: dalla confusione generata dalla «torbida procella» della prima aria si passa all'amore per Asteria dolcemente descritto dalla seconda, sino a giungere all'ira incontrollata dell'aria dell'atto terzo. Tale varietà di affetti lo pone in qualche misura gerarchicamente al di sotto della nobile e monolitica fierezza regale di Bajazet. In tal contesto probabilmente non è dunque un caso che Vivaldi tragga tutte le arie dell'imperatore tartaro da musica di altri compositori; in ogni caso si tratta di brani nei quali una cantante come Maddalena Pieri (prima interprete della parte), musicista di grande esperienza, avrà avuto certo modo di mostrare le proprie capacità.

Schiacciato tra Asteria (di cui è innamorato) e Tamerlano (a cui ha promesso i servigi), la figura di Andronico non brilla certo per eroica determinazione. Le tre arie a lui affidate (tutte non di Vivaldi) esprimono soprattutto sentimenti amorosi: in due dei tre brani egli si lamenta dei comportamenti dell'amata Asteria, solo nell'ultima aria (peraltro piena di passaggi virtuosistici) sembra splendere un po' di serenità. Si tratta in ogni caso di una parte che richiede all'interprete una certa capacità virtuosistica, soprattutto nell'ultima aria; alla prima rappresentazione fu chiamato a sostenere la parte il soprano Pietro Morigi.

Un poco più fuori dal fuoco drammatico si trovano i restanti due personaggi Irene e Idaspe: per entrambi nel libretto erano previste tre arie mentre il manoscritto musicale ne conserva solo due. Per il debutto della giovane Margherita Giacomazzi, prima interprete di Irene, Vivaldi riserva due arie molto diverse, entrambe del repertorio del Farinelli: la prima caratterizzata da un virtuosismo spericolato ed estremo che sfiora quasi il livello di ineseguibilità e che richiede all'interprete l'estensione eccezionale di due ottave e mezzo, la seconda (la celebre «Sposa son disprezzata») di grande e dolente espressività. Si tratta di brani che danno la misura di quali mezzi doveva già essere in possesso la giovane e brava prima interprete. Praticamente debuttante era anche Giovanni Manzoli, che sostenne per la prima volta la parte di Idaspe. Sebbene si tratti di una classica parte da «ultimo uomo», a lui Vivaldi riserva due arie di propria composizione e di una certa sostanza musicale: la prima è una delicata e dolce raffigurazione della «rosa lusinghiera», la seconda è un brano vigoroso le cui notevoli agilità non sfigurano certo nei confronti di quelle riservate alle altre parti.

Il lettore potrà trovare notizie più precise sugli interpreti della prima esecuzione nell'articolo di Carlo Vitali pubblicato in questo stesso volume (pp. 68-72).

Bajazet in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Dopo il debutto a Vicenza nella primavera 1713, con *Ottone in villa*, Antonio Vivaldi si presentò alla città natale come compositore di opere e impresario, focalizzando la propria attività nel teatro di Sant'Angelo. Venezia era all'epoca un centro teatrale di primaria grandezza e il musicista fu in grado di diventare una delle figure più influenti del panorama operistico cittadino: gli strali appuntiti, a lui rivolti da Benedetto Marcello nel libello satirico *Il teatro alla moda* (1720), forse contribuirono ad incrementare, più che a smentire, la sua reputazione. Il compositore guardava però con vivo interesse anche a piazze lontane da Venezia, che dapprima accolsero con curiosità le sue opere (*Ercole sul Termodonte*, dato a Roma nel 1723, appartiene appunto a questo felice momento di espansione della carriera di Vivaldi, che segnò l'apogeo nel decennio 1720-1730). In seguito, quando la stella di Antonio Vivaldi in campo teatrale fu oscurata da musicisti più giovani come Hasse, Leo, Giacomelli e dal nuovo stile di canto proveniente da Napoli, poli più periferici come Mantova, Verona, Praga, Ferrara costituirono una risorsa preziosa per il compositore, il quale, nonostante la 'strettezza di petto' che lo affliggeva fin dalla giovinezza e lo *status* ecclesiastico, continuò a lavorare in modo frenetico.

Proprio a Verona, nel 1732, Vivaldi aveva partecipato all'inaugurazione della nuova sala del teatro Filarmonico, mettendo in musica la *Fida ninfa* su libretto di Scipione Maffei. Egli intratteneva inoltre rapporti consolidati con le autorità locali, che successivamente gli avevano chiesto di occuparsi anche dell'organizzazione e della direzione degli spettacoli.

La commissione di *Bajazet* per il carnevale del 1735 a Verona gli giunse dunque nella duplice veste di impresario e musicista. Vivaldi scelse un libretto di Agostino Piovene tratto da una tragedia di Jacques Pradon, *Tamerlan ou La mort de Bajazet* (1675). Il soggetto gli era ben noto per essere già stato musicato da Francesco Gasparini e rappresentato al San Cassiano di Venezia nel 1711. Il dramma si basa su fatti storicamente accertati, come la lotta tra il valoroso condottiero a capo dell'impero ottomano Bāyazīd I, detto Ylderun Khan (Fulmine), e il nomade mongolo Timur-i Lang (Timur lo zoppo), famoso per i suoi atti di efferatezza e, in particolare, per le piramidi di teste dei nemici decapitati (centoventi torri di settecentocinquanta teste, ciascuna davanti a Bagdad vinta!). Una feroce battaglia nei pressi di Ankara, il 28 luglio 1402, determinò la sconfitta di Bāyazīd, platealmente umiliato dal vincitore e, poco dopo, morto ucciso o suicida.

L'azione del dramma si svolge a Bursa, capitale del sultano ottomano sconfitto. Il sovrano Bajazet è stato catturato da Tamerlano. Questi, pur avendo stabilito patti nuziali con Irene principessa di Trebisonda, che d'altronde non ha mai visto, è innamorato della fiera figlia di Bajazet, Asteria. Un principe greco alle dipendenze di Tamerlano, Andronico, è anch'egli invaghito di Asteria, la quale ricambia il suo amore. Benché Bajazet respinga con sdegno l'ipotesi di un matrimonio tra sua figlia e l'odiato Tamerlano, Asteria finge di assecondare questo progetto, per poter assassinare il nemico. La sua vendetta è però sventata da Irene, giunta in città sotto falso nome.

Riconoscente, Tamerlano acconsente a sposare Irene e, commosso dalla notizia della morte per suicidio di Bajazet, permette le nozze tra Asteria e Andronico.

Per realizzare musicalmente il libretto, Vivaldi ricorse alla forma del 'pasticcio'. Con questo termine si intende sia la ripresa di uno spettacolo in cui sono stati sostituiti alcuni pezzi rispetto all'originale, sia un libretto già in origine concepito come assemblaggio di pezzi di varia provenienza. In questo caso, Vivaldi cercò di rendere il suo dramma ben accetto al gusto degli spettatori più aggiornati incorporando nel libretto arie scritte da altri musicisti. Così facendo, egli volle però anche illustrare simbolicamente la vicenda: ai personaggi 'positivi' e a loro modo fedeli e integri (Bajazet, Asteria, Idaspe), il musicista attribuì arie da lui stesso composte, mentre ai rappresentanti dell'oppressione egemone (Tamerlano, Andronico, Irene) egli affidò in prevalenza arie di autori 'napoletani' come Hasse, Giacomelli, Porpora, Riccardo Broschi.

La partitura di *Bajazet*, conservata alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e in parte autografa, rispecchia la suddivisione funzionale tra recitativo e aria, tipica dell'opera in questo periodo: al recitativo spetta il compito di far procedere l'azione, mentre il pezzo chiuso produce stasi, introspezione, espansione lirica. Tuttavia, alcuni recitativi dell'opera – come quello in apertura tra Bajazet e Andronico, o il commovente dialogo tra il sultano decaduto e la figlia nell'atto terzo –, si distinguono per l'espressività incisiva e pregnante. In occasione di questo spettacolo, il compositore delle *Stagioni*, che sarebbe morto nel 1741 a Vienna dove si era recato in cerca di rinnovata fortuna, allestì un *cast* di notevole prestigio, costituito da cantanti che in gran parte gravitavano nell'orbita produttiva veneziana. Ne facevano parte la 'pupilla' del compositore Anna Girò (Asteria), ancor oggi ritenuta, pur senza prove, la sua amante, il contralto Maria Maddalena Pieri (Tamerlano), il giovane soprano veneziano Margherita Giacomazzi (Irene), destinata a prodursi in due cavalli di battaglia di Farinelli, le arie «Quel guerriero in campo armato» e «Sposa, son disprezzata», il basso-baritono Marc'Antonio Mareschi (Bajazet) e i castrati Pietro Morigi (Andronico) e Giovanni Manzoli (Idaspe), futuro creatore del ruolo eponimo nell'*Ascanio in Alba* di Mozart del 1771.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

ATTO PRIMO

L'azione si svolge nella città di Bursa, capitale della Bitinia nel 1403. Il sultano turco Bajazet è tenuto prigioniero nella sua reggia dall'esercito vittorioso dei Tartari, guidati da Tamerlano. Con Bajazet è la figlia Asteria, amata sia da Tamerlano che dal giovane principe greco Andronico, alleato dei Tartari, ma ugualmente impietosito per i vinti. Tamerlano, ignaro della passione di Andronico, lo prega di chiedere per suo conto la mano della ragazza al padre, promettendogli in cambio il trono di Bisanzio e la mano di Irene (la principessa di Trebisonda già promessa sposa allo stesso imperatore tartaro).

Mentre Andronico, combattuto fra l'amore per Asteria e la lealtà verso Tamerlano, tenta di compiere la sua missione con Bajazet, il Tartaro non perde tempo e si dichiara apertamente ad Asteria; entrambi ottengono uno sdegnoso rifiuto. Infatti Bajazet, pieno di risentimento verso l'invasore, rifiuta qualsiasi accomodamento anche a costo della vita. Tuttavia, in un successivo colloquio a quattr'occhi con l'innamorato, Asteria si finge disposta ad accettare le odiose nozze: in realtà il suo scopo è di punire Andronico, cui rimprovera di volerla tradire per ambizione politica. Ma Andronico respinge tanto le accuse di Asteria quanto le machiavelliche insinuazioni del proprio consigliere Idaspe, il quale vorrebbe persuaderlo ad accettare la mano di Irene, o almeno a non respingerla apertamente, se questo è il prezzo per ottenere il trono promessogli da Tamerlano.

Nel frattempo Irene giunge alla reggia. Avvertita da Andronico e da Idaspe del voltafaccia di Tamerlano, decide di presentarsi come la messaggera della principessa di Trebisonda (ovvero di se stessa). Pur riconoscendo un notevole fascino a Irene, Andronico ribadisce il proprio amore per Asteria.

ATTO SECONDO

La scena si sposta nell'accampamento di Tamerlano, fuori dalle mura della città. Proseguendo nella sua dispettosa strategia, Asteria si è ufficialmente fidanzata a Tamerlano e accoglie con scherno le disperate proteste di Andronico. D'altro canto ella manda a dire a Irene, attraverso la sua finta messaggera, di non disperare, perché lei non le ruberà l'amato e riuscirà a fargli cambiare idea. Frattanto Andronico rivela l'accaduto all'ignaro Bajazet, che divampa d'ira irrefrenabile e rinnega la figlia.

Al cospetto dell'intero esercito tartaro, Tamerlano si accinge a celebrare le solenni nozze con Asteria. La segreta intenzione della principessa è di assassinare il tiranno, ma Bajazet sopraggiunge, interrompendo la cerimonia con aspri rimproveri. La situazione precipita, Asteria mostra lo stilo che teneva nascosto per uccidere Tamerlano, riavvicinandosi così al proprio padre e dimostrando coraggio agli occhi di tutti; Irene, ancora sotto false sembianze, rivendica da Tamerlano

fedeltà alla parola data. Tamerlano ignorando le generali proteste, ordina l'immediato arresto del padre e della figlia, in attesa di mandarli a morte fra mille crudeli supplizi.

ATTO TERZO

Un giardino sulle rive dell'Eufrate. Asteria e Bajazet attendono la vendetta di Tamerlano. Prima d'allontanarsi, il padre consegna alla figlia un veleno. Contro ogni attesa, il Tartaro si dichiara disposto a riprendere Asteria, ma questa volta interviene Andronico a dichiarare il suo amore per lei, sentimento che ella non nega di ricambiare. Nuove ire di Tamerlano, il quale ordina l'immediata decapitazione di Bajazet e nozze con lo schiavo più vile per Asteria. Sopraggiunge lo stesso Bajazet e trova la figlia ai piedi di Tamerlano; costui ordina di trascinare padre e figlia alle sue mense. Ancora una volta Andronico dichiara di anteporre l'amore a qualsiasi trono.

La scena si sposta nella sala del banchetto. Alla presenza di Bajazet, di Andronico e di tutto l'esercito, Asteria dovrà servirlo come una schiava. La giovane versa il veleno, datole da Bajazet, nella coppa di Tamerlano; le sue mosse vengono però scoperte e denunciate da Irene, che ora rivela la propria vera identità. Di fronte al dilemma se far assaggiare la coppa sospetta al padre o all'innamorato, Asteria sceglie di bervi lei stessa, ma viene fermata da Andronico. Il Tartaro comanda allora che Bajazet, trascinato via in catene, debba assistere al ludibrio della figlia gettata in preda agli schiavi; offre quindi la mano ad Irene che l'accetta senza esitare. In quella, sopraggiunge Idaspe recando la notizia del suicidio di Bajazet. Asteria maledice il tiranno e s'allontana disperata, ma Tamerlano, ormai placato, concede ad Andronico di condurla sposa, sul trono di Bisanzio. Con questo inatteso atto di clemenza, che gli astanti salutano unendosi in un inno di lode, Tamerlano inaugura il suo nuovo regno.

Argument

PREMIER ACTE

L'action se déroule dans la ville de Bursa, capitale de la Bithynie, en 1403. Le sultan turc Bajazet est gardé prisonnier dans son palais par l'armée victorieuse des Tartares, commandés par Tamerlan; auprès de Bajazet il y a sa fille Asteria, dont sont épris tant Tamerlan que le jeune prince grec Andronico, allié des Tartares, mais apitoyé quand même par le sort des vaincus. Tamerlan, qui ignore sa passion, prie Andronico de demander pour son compte à Bajazet la main de la jeune fille, et lui promet en échange le trône de Byzance et la main d'Irene, princesse de Trébizonde, qui était jadis sa propre fiancée.

Tandis qu'Andronico, partagé entre son amour pour Asteria et sa loyauté envers Tamerlan, essaye d'accomplir sa mission auprès de Bajazet, l'empereur tartare ne perd pas son temps et se déclare ouvertement à Asteria, mais les deux hommes essuient un refus dédaigneux tous les deux; en effet Bajazet, pétri de haine pour l'envahisseur, rejette tout autre compromis, au risque même de sa vie. Pourtant plus tard, dans un tête-à-tête avec son amoureux, Asteria fait semblant d'être prête à consentir à ce mariage odieux; en réalité, son but, c'est de punir Andronico, qu'elle accuse de vouloir la tromper par ambition politique. Andronico, toutefois, repousse tant les accusations d'Asteria que les insinuations machiavéliques de son conseiller Idaspe, qui voudrait le convaincre d'accepter la main d'Irene, ou au moins de ne pas la refuser ouvertement, si c'est ça le prix du trône que Tamerlan lui a promis.

Entre-temps, Irene arrive au palais, et est prévenue par Andronico et Idaspe du revirement de Tamerlan; elle décide alors de se présenter comme la messagère de la princesse de Trébizonde (soit

d'elle-même). Andronico avoue qu'elle est tout à fait charmante, il réaffirme pourtant son amour pour Asteria.

DEUXIÈME ACTE

Dans le camp de Tamerlan, hors de l'enceinte de la ville. Par dépit, Asteria poursuit sa stratégie et se fiance officiellement avec Tamerlan, malgré les remontrances désespérées d'Andronico. Elle fait cependant savoir à Irene, par l'intermédiaire de sa fausse messagère, de ne pas désespérer, car elle n'a aucune intention de lui voler son bien-aimé: au contraire, elle saura lui faire changer d'avis. Entre-temps, Andronico dévoile à Bajazet ce qui s'est passé: le sultan, fou de rage, renie sa fille.

Devant l'armée tartare tout entière, Tamerlan s'apprête à célébrer solennellement ses noces avec Asteria. L'intention secrète de la princesse c'est de tuer le tyran, mais Bajazet survient et interrompt la cérémonie, en reprochant durement sa fille. Celle-ci montre alors le stylet qu'elle tenait caché sur sa personne pour tuer Tamerlan et fait ainsi preuve de son courage aux yeux de tout le monde, en regagnant l'approbation de son père. Irene, pour sa part, bien qu'encore sous fausse identité, rappelle à Tamerlan sa parole et lui reproche son manque de loyauté. La situation se précipite; Tamerlan, en dépit des protestations générales, fait aussitôt appréhender le père et la fille, en attendant de les mettre à mort dans mille atroces souffrances.

TROISIÈME ACTE

Dans un jardin au bord de l'Euphrate. Asteria et Bajazet attendent la vengeance de Tamerlan; avant de s'éloigner, le sultan remet du poison à sa fille. Contre toute attente, Tamerlan est encore disposé à épouser Asteria, mais cette fois-ci c'est Andronico qui intervient, en déclarant son amour pour la princesse: elle, pour sa part, avoue l'aimer elle aussi. Tamerlan éclate de rage et ordonne que Bajazet soit aussitôt décapité et qu'Asteria soit obligée à épouser le plus vil des esclaves. Bajazet survient et trouve sa fille aux pieds de Tamerlan, qui ordonne de traîner père et fille à la salle des banquets.

L'action se déplace à la salle des banquets. Devant Bajazet, Andronico et l'armée tout entière, Asteria devra servir Tamerlan comme une esclave. Elle verse le poison que son père lui a donné dans la coupe de Tamerlan, mais Irene s'en aperçoit et dénonce sa manœuvre, en dévoilant à la fois sa vraie identité. Plutôt que de faire goûter son père ou son amoureux à la coupe douteuse, Asteria choisit d'y boire elle-même, mais Andronico arrête sa main. Tamerlan ordonne alors que Bajazet soit traîné en chaînes assister à la risée de sa fille, livrée aux esclaves; ensuite il offre sa main à Irene, qui l'accepte sans hésitation. En cet instant survient Idaspe, en annonçant le suicide de Bajazet. Asteria maudit le tyran et s'écarte, désespérée, mais Tamerlan, désormais apaisé, accorde à Andronico la permission de l'épouser et de la conduire à Byzance, comme sa reine. Avec cet acte de clémence inattendu, que tous accueillent en entonnant un chant de louange, Tamerlan commence son nouveau règne.

Synopsis

ACT ONE

The tale takes place in the city of Bursa, capital of Bitinia in 1403. The Turkish Sultan Bajazet is being held prisoner in his palace by the victorious Tartar army, led by Tamerlano. Asteria, Bajazet's daughter is with him and both Tamerlano and the young Greek prince Andronico, an ally of the Tartars, are in love with her. Tamerlano, who is unaware of Andronico's feelings, asks him to ask the girl's father for her hand on his behalf, promising in exchange the Byzantine throne and

the hand in marriage of Irene (princess of Trebisonda, who had already been promised to the Tartar emperor himself).

While Andronico is trying to fulfil this mission with Bajazet, despite his conflicting feelings of love for Asteria and loyalty towards Tamerlano, the Tartar does not waste a minute and declares his love to Asteria. Both are refused. Bajazet is so full of resentment towards the invaders that he would refuse anything, even if it were to cost him his life. Nevertheless, when Asteria is alone with the young man, she pretends to accept the wedding plans. However, her true aim is to punish Andronico for wanting to betray her so he can fulfil his political ambitions. Andronico denies both Asteria's accusations and the Machiavellian insinuations of his advisor Idaspe, who is trying to convince him to accept Irene's hand in marriage, or at least not to refuse her openly, if this is the price to have the throne Tamerlano promised him.

In the meantime Irene arrives at the palace. When she has been warned by Andronico and Idaspe by Tamerlano's change in plans, she decides to present herself as Princess Trebisonda's messenger (that is, her own messenger). Although he is considerably attracted to Irene, Andronico repeats his love for Asteria.

ACT TWO

The scene moves to Tamerlano's camp, outside the city walls. Resolute in her determination to follow her disrespectful strategy, Asteria is now officially engaged to Tamerlano and mocks Andronico's desperate protests. She also sends a message to Irene via her impostor messenger, telling her not to despair because she will not steal her beloved and will be able to make him change his mind. In the meanwhile Andronico informs Bajazet of what has happened. He explodes in fury and disowns his daughter.

Before the entire Tartar army, Tamerlano begins to celebrate the wedding with Asteria. The princess wants to kill the tyrant, but Bajazet arrives and interrupts the ceremony with bitter reprimands. The situation comes to a head and Asteria reveals the dagger she had hidden to kill Tamerlano, thus receiving her father's forgiveness and revealing her courage to everyone. Irene, still in disguise, demands that Tamerlano keep his word. Ignoring the general protests, Tamerlano orders the arrest and execution of both father and daughter.

ACT THREE

A garden along the banks of the Euphrates. Asteria and Bajazet are awaiting Tamerlano's revenge. Before taking his leave, the father gives his daughter some poison. The Tartar then unexpectedly declares he is willing to take Asteria back, but this time it is Andronico who intervenes, declaring his love for her and which she reciprocates. Tamerlano is furious again, and orders Bajazet be beheaded immediately and Asteria marry the lowliest slave. Bajazet himself arrives and finds his daughter at Tamerlano's feet and the latter orders they both be taken to his rooms. Once again Andronico says that he prefers love to any throne.

The scene moves to the banquet hall. In the presence of Bajazet, Andronico and the entire army, Asteria is to wait on them like a slave. The young woman pours the poison Bajazet gave her into Tamerlano's goblet but she is discovered by Irene who reveals her true identity. Faced with the dilemma whether to make the father or the lover taste the goblet in question, Asteria decides to drink it herself, but is stopped by Andronico. The Tartar then orders that Bajazet, who has been taken away in chains, is to witness his daughter's shame, thrown to the mercy of the slaves. He then offers Irene his hand, which she accepts without hesitation. At that very moment Idaspe arrives bearing the news that Bajazet has committed suicide. Asteria curses the tyrant and leaves in

despair but Tamerlano, who is now much calmer, allows Andronico to lead the bride to the Byzantine throne. With this unexpected act of clemency, which the onlookers welcome by joining together in a hymn of praise, Tamerlano celebrates his new kingdom.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handlung spielt im Jahr 1403 in der bithynischen Hauptstadt Bursa. Der türkische Sultan Bajazet wird mit seiner Tochter Asteria von den siegreichen Truppen des Tartarenherrschers Tamerlan im Königspalast festgehalten. Sowohl der Tamerlan als auch der mit ihm verbündete, nun allerdings vom Mitleid mit den Besiegten erfüllte griechische Prinz Andronico haben sich in die Sultanstochter verliebt. Nichts ahnend, bittet der Tamerlan ausgerechnet Andronico, er solle beim Sultan um Asterias Hand für ihn anhalten. Zur Belohnung verspricht er ihm die byzantinische Kaiserkrone und die Hand Prinzessin Irene von Trapezund (die eigentlich dem Tartarenherrscher selbst versprochen ist).

Hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu Asteria und dem Treueid für den Tamerlan, begibt sich Andronico auf seine Mission zu Bajazet; um keine Zeit zu verlieren, gesteht der Tamerlan Asteria indes selbst seine Liebe, wird aber empört zurückgewiesen. Nicht anders ergeht es Andronico: in seinem Hass auf die Eroberer lehnt der Sultan jedwedes Abkommen konsequent ab, koste es auch sein Leben. Dennoch willigt Asteria wenig später in einem Gespräch unter vier Augen in die Heiratspläne ein – allerdings nur vorgeblich: ihr eigentliches Ziel dabei ist die Rache an Andronico, dem sie vorwirft, sie aus politischer Berechnung hintergangen zu haben. Andronico weist Asterias Vorwürfe jedoch entschieden zurück und lehnt auch die machiavellistischen Einflüsterungen seines Ratgebers Idaspe ab, der ihm mit Blick auf den versprochenen byzantinischen Thron nahelegt, die Hochzeit mit Irene zu akzeptieren oder doch zumindest nicht offen abzulehnen.

Unterdessen trifft Irene im Königspalast ein. Da Andronico und Idaspe sie vor der Doppelzügigkeit des Tamerlan warnen, beschließt sie, sich als Botschafterin der Prinzessin von Trapezund (also als ihre eigene Botschafterin) auszugeben. Andronico kann sich Irene außerordentlichem Charme zwar nicht ganz entziehen, beteuert jedoch seine Liebe zu Asteria.

ZWEITER AKT

Schauplatz ist nun das Feldlager des Tamerlan vor den Stadtmauern. Ihrer riskanten Strategie folgend, verlobt sich Asteria offiziell mit dem Tamerlan und nimmt Andronicos verzweifelte Einwände spöttisch zur Kenntnis. Zugleich läßt sie Irene durch die falsche Botschafterin (d.h. durch Irene selbst) ausrichten, sie hege keineswegs die Absicht, ihr den Geliebten streitig zu machen, und werde die Dinge schon richten. Unterdessen berichtet Andronico dem ahnungslosen Bajazet von den Vorfällen; dieser gerät außer sich vor Wut und verstößt seine Tochter.

In Gegenwart des gesamten tartarischen Heeres bereitet sich der Tamerlan auf die Hochzeitsfeierlichkeiten mit Asteria vor. Die Prinzessin hat sich indes zum Tyrannenmord entschlossen; doch noch ehe sie zur Tat schreiten kann, wird die Zeremonie von Bajazets wütendem Auftritt unterbrochen. Die Ereignisse überstürzen sich: zum Beweis ihrer wahren Absicht zückt Asteria den Dolch, mit dem sie den Tamerlan töten wollte; damit gewinnt sie die Liebe ihres Vaters zurück und erntet allseitige Anerkennung für ihren Mut; die immer noch incognito auftretende Irene gemahnt den Tamerlan an sein Eheversprechen. Allen Protesten zum Trotz, läßt dieser umgehend den Sultan und seine Tochter festnehmen und kündigt ihre grausame Hinrichtung an.



Vera Marzot, figurini per *Il Tamerlano* a Venezia, La Fenice al Malibran, 2007. Il disegno esemplifica i costumi indossati dai personaggi maschili e femminili dell'opera

DRITTER AKT

Ein Garten am Ufer des Euphrats. Asteria und Bajazet erwarten die Rache des Tamerlan. Bevor der Sultan sich abwendet, händigt er seiner Tochter ein Gift aus. Doch wider Erwarten erklärt der Tartarenherrscher sich nun bereit, Asteria zur Frau zu nehmen. Nun ist es Andronico, der dazwischen tritt und der Prinzessin seine Liebe gesteht. Auch Asteria kann ihre eigenen Gefühle für Andronico nicht länger verhehlen. Von neuem Zorn erfüllt, befiehlt der Tamerlan, Bajazet umgehend zu köpfen und Asteria mit seinem niedrigsten Sklaven zu vermählen. Im selben Augenblick, in dem sich die Prinzessin dem Tamerlan zu Füßen wirft, trifft Bajazet ein und wird auf Geheiß des Tartaren zusammen mit Asteria vor seine Tafel geschleift. Erneut beteuert Andronico, dass ihm die Liebe mehr wert sei als jeder irdische Thron.

Das Geschehen verlagert sich in den Festsaal. In Gegenwart von Bajazet, Andronico und dem gesamten Heer soll Asteria wie eine Sklavin bei Tisch bedienen. Ihr Versuch, das von ihrem Vater erhaltene Gift heimlich in Tamerlans Becher zu mischen, wird von Irene vereitelt, die nun ihre wahre Identität preisgibt. Als Asteria vor die Wahl gestellt wird, ihren Vater oder ihren Geliebten vom vergifteten Trunk kosten zu lassen, entscheidet sie sich, selbst aus dem Becher zu trinken, wird jedoch im letzten Moment von Andronico davon abgehalten. Der Tamerlan befiehlt daraufhin, man solle die Prinzessin seinen Sklaven zum Vergnügen überlassen; der zuvor in Ketten abgeführte Bajazet soll herbeigeschafft werden, um dem grausigen Treiben beizuwohnen; dem anschließenden Heiratsersuchen des Tamerlan gibt Irene ohne zu zögern statt. Da trifft Idaspe ein und berichtet, Bajazet habe sich das Leben genommen. Asteria verflucht den Tyrannen und wendet sich verzweifelt ab, doch der längst wieder besänftigte Tartarenherrscher gewährt Andronico die Hand der Sultanstochter. Mit diesem unerwarteten Gnadenakt, der von den Umstehenden einhellig begrüßt und mit einem Hymnus besungen wird, tritt der Tamerlan seine neue Herrschaft an.

Bibliografia

a cura di Carlo Vitali

Non si pretende qui di riassumere, e nemmeno di aggiornare in modo organico, il ricchissimo repertorio bibliografico vivaldiano di Michael Talbot.¹ La prima missione sarebbe semplicemente impossibile; la seconda è già assolta anno per anno dal medesimo studioso britannico nella sua rubrica bilingue *Miscellany / Miscellanea* che compare in «Studi vivaldiani».² Per l'argomento che qui ci occupa, a essa si devono senz'altro aggiungere quelle dei francesi Délaméa per le produzioni operistiche³ e Travers per la discografia.⁴

Scopo principale di queste brevi note sarà invece l'esemplificazione a campione di temi, spunti e narrazioni ad uso dello spettatore colto e curioso, ma non necessariamente specialista né tanto meno frequentatore delle biblioteche di ricerca o compulsatore di effemeridi erudite. Di qui la mole ridotta dei riferimenti e la conseguente omissione di molti sia pur validi contributi monografici.

Dunque una bibliografia 'leggera' e, per quanto possibile, corrente; tale cioè da privilegiare la reperibilità sulla completezza (a tale scopo è stata effettuata una verifica sulla base-dati del Servizio Bibliotecario Nazionale). V'è peraltro un oggettivo ostacolo cui non si può ovviare pena un eccessivo impoverimento dei contenuti: gran parte della letteratura sul *Prete rosso* è pubblicata, anche in Italia, in lingue diverse da quella italiana.⁵ Il lettore si armi dunque di pazienza e dizionari; la nostra industria editoriale, come sempre, procede a rimorchio.

«Doppo 94 opere da me composte...» scriveva Vivaldi nel 1739, forse barando un poco nei conti. Di questa cifra astronomica i libretti ci confermano circa la metà, ma solo una ventina sono le partiture sopravvissute, inclusi i pasticci e i lavori in collaborazione. Completato il ciclo delle prime (seconde, terze, ecc.) esecuzioni, ferve ormai il lavoro sull'edizione critica dell'intero *corpus* operistico, intrapresa dall'Istituto Italiano Antonio Vivaldi in collaborazione con Ricordi, ed è imminente anche una cartografia sistematica del medesimo⁶ – a somiglianza di quanto era già

¹ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi: Fonti e letteratura critica*, Firenze, Olschki, 1991 [pubblicazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (d'ora in poi: IIAV) presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia]. È la traduzione aggiornata di un manuale originariamente pubblicato col titolo: *Antonio Vivaldi: A Guide to Research*, New York-London, Garland, 1988.

² «Studi vivaldiani», rivista annuale dell'IIAV, Firenze, S.P.E.S., 2001 – in corso; continuazione di «Informazioni e studi vivaldiani», Bollettino dell'IIAV, Milano, Ricordi, 1980-2000.

³ FRÉDÉRIC DÉLAMÉA, *Actualités de l'opéra vivaldien*, ivi, *ad annum*.

⁴ ROGER-CLAUDE TRAVERS, *Discographie Vivaldi*, ivi, *ad annum*.

⁵ Un esempio limite: JEROEN KOOLBERGEN, *Vivaldi: 1678-1741*, New York, Todtri, 1996. La lingua del testo è l'olandese, l'editore è statunitense, lo stampatore italiano.

⁶ REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008 [pubblicazione dell'IIAV]; cui, nella categoria degli strumenti di lavoro, andrà necessariamente associata la certissima ricerca di base curata da AN-

avvenuto per la musica sacra,⁷ la musica strumentale,⁸ le cantate,⁹ e perfino per singoli sub-repertorii.¹⁰

A meno di nuove scoperte in teoria sempre possibili, come s'è visto col *Motezuma*,¹¹ la produzione operistica vivaldiana è ormai un barile raschiato a fondo, almeno per quanto riguarda le possibilità di prima registrazione e/o rappresentazione scenica. Nel maggio 2006 buona ultima è giunta l'*Atenaide*, che per quasi ottant'anni aveva atteso il suo turno di riesumazione sugli scaffali della Biblioteca Nazionale di Torino prima di risalire, sotto la bacchetta di Federico Maria Sardelli, su quelle tavole del fiorentino Teatro alla Pergola dove aveva debuttato il 29 dicembre 1728. Motivo del ritardo è stato forse l'alto tasso di riciclaggio presente nella partitura (in particolare a spese dell'*Orlando furioso*) ma a giustificare la ripresa basterebbe anche solo la grande scena *durchkomponiert* sul finire dell'atto terzo, dove recitativo secco e accompagnato, arioso e aria-lamento costruiscono un momento di complessità formale ed efficacia drammatica non comuni. Meglio ancora, musicalmente parlando, sono andate le cose col citato *Motezuma*, non a caso fatto oggetto di una spietata guerra fra direttori, editori, teatri e case discografiche onde assicurarsi i diritti di sfruttamento della riscoperta.¹² La qualità della partitura è assai alta, mentre insolitamente basso è il rateo dei prestiti 'ascendenti' da altre opere del *Prete rosso* o di autori terzi. Tante belle arie, vari recitativi obbligati di forte effetto drammatico, persino qualche tocco di color locale azteco nel libretto che parla di canoe, piroghe e sacrifici umani.

Alla riscoperta del Vivaldi operista, negli anni Venti-Trenta del secolo scorso, il primo approccio era stato invero ben più freddo, perfino da parte dei massimi operatori musicali dell'epoca. Ce ne informa piacevolmente un volume di testimonianze, saggi e documenti compilato da Pinuccia Carrer.¹³ Così s'esprimeva Andrea Della Corte:

NA LAURA BELLINA, BRUNO BRIZI E MARIA GRAZIA PENZA, *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze, Olschki, 1982 [pubblicazione dell'IIAV].

⁷ MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1995 [pubblicazione dell'IIAV].

⁸ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1998 [pubblicazione dell'IIAV].

⁹ MICHAEL TALBOT, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Woodbridge, Boydell Press, 2006 [pubblicazione dell'IIAV].

¹⁰ Ad es.: FEDERICO MARIA SARDELLI, *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2001; trad. inglese accresciuta: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Aldershot, Ashgate, 2006 [entrambe pubblicazioni dell'IIAV].

¹¹ STEFFEN VOSS, *Die Partitur von Vivaldis Oper «Motezuma» (1733)*, «Studi vivaldiani», 4, 2004, pp. 53-73. Su quest'opera è prevista la pubblicazione di un volume miscelaneo di saggi: *Vivaldi, «Motezuma» and the Opera Seria. Essay on a Newly Discovered Works and Its Background*, a cura di Michael Talbot, Turnhout, Brepols.

¹² Lo scontro ha fatto notizia per mesi sulla stampa internazionale, sollevando problematiche culturali (ma anche giuridico-economiche) di ampio respiro. Per un riassunto in lingua italiana si veda CARLO VITALI, *Musico-logi in tribunale: Jus primæ notæ*, «Amadeus», settembre 2005, pp. 54-56, e Id., *Una vittoria: «Motezuma» libero*, ivi, novembre 2005, p. 7. Altra controversia per così dire esemplare è quella sul pasticcio *Andromeda*, che ha addirittura guadagnato i titoli del «New York Times»: MICHAEL WHITE, *The Vivaldi Hunters*, 21 novembre 2004, articolo ancora facilmente consultabile su Internet all'indirizzo <http://www.nytimes.com/2007/09/17/arts/>.

¹³ *L'altra Olimpiade: Pietro Metastasio & Antonio Vivaldi. Una storia narrata da PINUCCIA CARRER*, Milano-Torino, edizione fuori commercio siglata «Per gli amici», 2006. La curatrice è entrata per via di matrimonio nella famiglia di Alberto Gentili, lo scopritore dei manoscritti vivaldiani conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino, sicché ha potuto attingere a fonti poco note, tanto scritte quanto orali. Delle vicende legate al sensazionale recupero – intrecciate al più vasto panorama della storia culturale italiana anche mediante la variabile delle sciagurate leggi razziali – si sono occupati praticamente tutti i biografi vivaldiani; ma *ex professo* due autori: FIAMMA NICOLÒDI, *La riscoperta di Vivaldi nel Novecento*, «Nuova rivista musicale italiana», XIII/4, ott.-dic. 1979, pp.

Queste opere, che furono composte fra il 1713 e il 1738, offrono saggi di sinfonie e di cori, e anche di quei raggruppamenti di personaggi in scena che concorsero poi alla formazione degli insiemi e dei finali. Il Vivaldi operista segue ad occhi chiusi le consuetudini del tempo, né se ne stacca quando sotto l'urgenza di una buona ispirazione riesce a una pagina di grande potenza. La penna, che corre su cento e cento pagine, facile e spensierata, s'arresta talvolta per riscrivere due e tre diverse stesure d'un solo pezzo; così per il quintetto della *Verità in cimento*.¹⁴

E così rincarava Alfredo Casella onde sottrarsi con eleganza all'incarico della revisione dell'*Olimpiade*, poi assunto da Virgilio Mortari:

L'opera nel suo stato attuale è inservibile [sottolineato nel testo]. Manca la realizzazione dei recitativi; gli archi sono spesso incompleti; mancano ancora talvolta pezzi interi che vanno presi da qualche altra opera del medesimo autore (seguendo il suo esempio). Insomma occorre un lavoro paziente e naturalmente rispettoso.¹⁵

Casella – spirito forse più incline alle rielaborazioni creative dell'antico sul tipo della *Scarlatiana* che non al «lavoro paziente e naturalmente rispettoso» del filologo – non aveva poi tutti i torti: la natura dei manoscritti di Torino, un archivio personale *in progress* destinato a seguire il compositore nei suoi spostamenti per l'Europa, poneva ardui problemi ai revisori, perfino a prescindere dai criteri ancora pionieristici dell'arte ecdotica. Le partiture teatrali vivaldiane, autografe o meno, sono irte di cancellature, sostituzioni, pecette incollate, versioni alternative in misura sconosciuta per altri autori.¹⁶

Come argomentano nelle presenti pagine Michael Talbot e Carlo Vitali,¹⁷ per vari decenni il *revival* operistico vivaldiano si limitò a pochissimi titoli integrali e ad a un manipolo di brani isolati, talvolta sulla base di attribuzioni errate. Con l'eccezione degli ascoltatori più adornamente «risentiti», i risultati musicali non entusiasmarono; talvolta per l'insufficiente preparazione dei revisori, talaltra per la scarsità d'interpreti all'altezza del compito, e spesso per una combinazione di entrambi i fattori. L'impulso di decollo fu impresso da Marilyn Horne, la cui fiammeggiante interpretazione del *title-role* nell'*Orlando furioso* accreditò agli occhi di pubblico e critica militante l'esistenza d'un legame fra il bel canto nella sua declinazione anche più virtuosistica (i famigerati «gargarismi», come allora si diceva) e una drammaturgia musicale ormai dimenticata nelle sue regole più elementari – non ultimo per la decadenza di quella classica scuola vocale italiana di cui la diva statunitense e la sua collega australiana Joan Sutherland si fecero restauratrici, coniugando al talento naturale lo studio degli antichi trattati. La memorabile prima americana, allestita nel

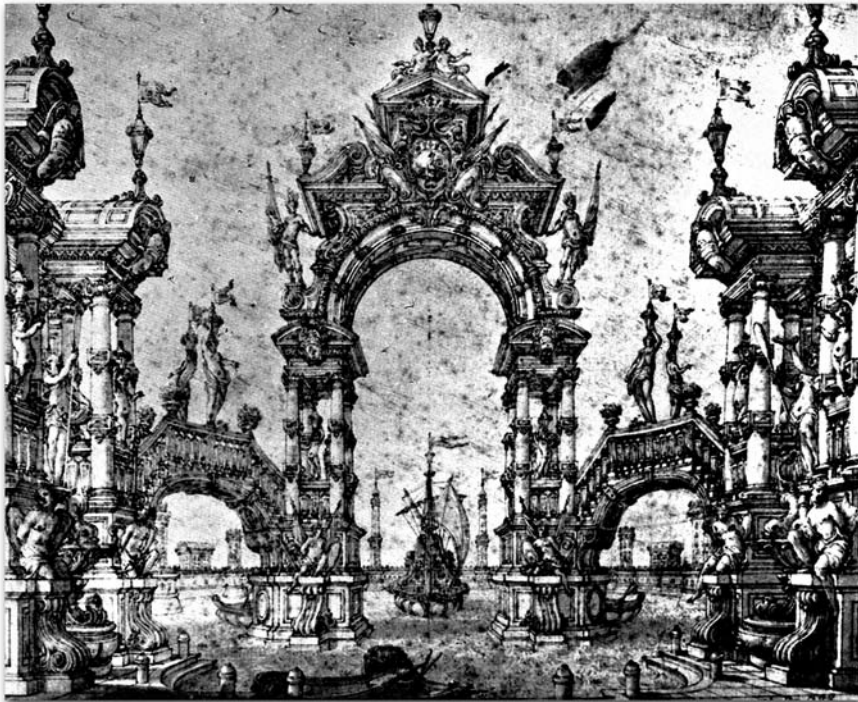
820-844 e ALBERTO BASSO, nella prefazione (pp. IX-LXXVI) al volume di ISABELLA FRAGALÀ DATA e ANNARITA COLTURATO: *Catolghi di fondi musicali italiani, 7: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino: Raccolta Mauro Foà; Raccolta Renzo Giordano*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. Sempre sulle fonti torinesi, e nella particolare ottica del nostro assunto, si potrà leggere con profitto il catalogo: *Torino musicale scrinium di Vivaldi: il teatro vivaldiano nelle raccolte manoscritte della Biblioteca Nazionale universitaria di Torino. Introduzione alla mostra*, a cura di Maria Letizia Sebastiani e Franca Porticelli, Torino, Biblioteca nazionale universitaria, 2006.

¹⁴ A. D. C. [Andrea Della Corte], «La Stampa», 8 ottobre 1927, vedilo in *L'altra Olimpiade* cit. p. 135.

¹⁵ Alfredo Casella a Guido Chigi Saracini, 9 maggio 1939, vedilo in NICOLodi, *La riscoperta di Vivaldi* cit., p. 835.

¹⁶ Proprio a proposito dell'*Olimpiade*, «io agusto anzi rovino il mio stesso Originale con appuntarlo», lamentava Vivaldi col marchese-impresario Guido Bentivoglio d'Aragona in una lettera del 29 dicembre 1736, che apre una preziosa finestra sui metodi e i costi produttivi della sua manifattura operistica. Vedila trascritta da ADRIANO CAVICCHI, *Vivaldi prete immorale. L'operista impresario nel carteggio col Bentivoglio*, in appendice alla traduzione italiana di WALTER KOLNEDER, *Vivaldi*, Milano, Rusconi, 1978 (alle pp. 328-330).

¹⁷ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi operista*, pp. 11-12, e CARLO VITALI, *Tamerlano o Bajazet?*, pp. 77-78.



Francesco Bibiena, bozzetto scenico per *La Griselda* di Alessandro Scarlatti, Roma, Caprinica, 1721. Lisbona, Museo de Arte Antiga.

1980 presso la Dallas Opera, sta all'origine di una collettanea come *Opera & Vivaldi*,¹⁸ testimonia del risvegliarsi d'interessi accademici e interdisciplinari intorno al 'testo', come pure intorno al contesto culturale più ampio, ivi incluse le arti figurative, la metrica dei libretti, la semantica dei registri vocali, gli abbellimenti, l'accompagnamento, il sistema produttivo dell'opera veneziana ed altro ancora. Non tutti i contributi sono però dello stesso livello, ed alcuni appaiono piuttosto datati.¹⁹ Nello stesso clima d'entusiasmo si collocava l'ampia sintesi di Eric Cross sulla tarda produzione operistica vivaldiana,²⁰ assai ferrata nella cartografia delle fonti, degl'im-

¹⁸ *Opera & Vivaldi*, a cura di Michael Collins ed Elise K. Kirk, Austin, University of Texas Press, 1984.

¹⁹ Per un inquadramento più organico della materia, il lettore italiano, e non quello soltanto, potrà rifarsi con profitto ad un saggio di REINHARD STROHM, più volte aggiornato e tradotto: *L'opera italiana nel Settecento* [orig.: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, 1979; nuova ed. inglese: *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997], Venezia, Marsilio, 1991, nuova ed.: 1997. Sempre in grazia del sofisticato approccio interdisciplinare, non si può omettere il ponderoso (oltre seicento pagine) doppio volume collettivo: *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982 [pubblicazione dell'IIAV].

²⁰ ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi, 1727-1738*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981. Lo stesso Cross è autore di un'analisi del *Tamerlano-Bajazet*, l'opera che dà occasione al presente volume: *Vivaldi and the Pasticcio. Text and Music in Tamerlano*, in *Con che Soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-*



Filippo Juvarra (1676-1736), bozzetto scenico (Atrio in casa di Lucio Papirio), verosimilmente destinato al *Lucio Papirio* (atto III) di Gasparini (libretto di Salvi). Torino, Biblioteca Nazionale (cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Scene di Filippo Juvarra per il «Lucio Papirio» di Francesco Gasparini (Roma, Teatro Capranica, 1713-1714)*, in *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del Convegno Internazionale*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 254-257 (specialmente p. 250).

prestiti e del linguaggio compositivo, ma insufficiente a rischiarare uno snodo cruciale nella storia del melodramma settecentesco: la svolta tra la fase napoletano-veneta (Scarlatti, Vivaldi, Caldara) e quella napoletano-sassone (Leo, Vinci, Porpora, Hasse); con Metastasio, Farinelli e strapagati compagni a far da ispiratori, interpreti ed esportatori a livello europeo.²¹ Una rivoluzione insieme stilistica e produttiva che spiazzò molti operatori, incapaci di riconfigurare la propria offerta sulle nuove esigenze del sistema. Tra le vittime si dovrà forse allineare – accanto a Scarlatti, Vivaldi e Händel – un potenziale grande operista mancato: Giovanni Battista Sammartini, debuttante giusto nel 1732 su una piazza provinciale come Pavia con un’interessante opera ‘turchesca’ (*Il Memet*), ma poi riconvertitosi con assai maggior successo al nascente genere sinfonico.

La Moda dà, la Moda toglie – e spesso restituisce. In quell’altro movimento epocale del gusto che si è convenuto di chiamare *Bel Canto Renaissance*, dopo Rossini, Donizetti e Bellini venne fi-

1740, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Oxford University Press 1995. I risultati da lui raggiunti sono stati ulteriormente puntualizzati nella collazione delle fonti curata da LIVIA PANCINO, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture*. VII. «Bajazet»; «La Griselda», «Studi vivaldiani», 2, 2002 pp. 3-23.

²¹ Fondamentale a questo riguardo il saggio di ELVIDIO SURIAN, *Metastasio, i nuovi cantanti e il nuovo stile: verso il classicismo. Osservazioni sull’«Artaserse» di Hasse, Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1988, pp. 341-362.

nalmente il turno dei compositori precedenti a Mozart – e Vivaldi trovò la sua giusta collocazione fra loro. Il resto è cronaca dei nostri giorni. Oltre all'analisi di singole opere, coltivata con particolare acutezza da Strohm, Délaméa, Careri ed altri studiosi,²² non si deve omettere il recentissimo contributo di Talbot,²³ che sposta di alcuni gradi verso il campo operistico la *Juditha triumphans*, capolavoro oratoriale la cui eccelsa qualità, tanto musicale quanto drammaturgica, era stata rilevata fin dalla sua prima riesumazione moderna nel 1939.²⁴

Drammaturgia: la parola della discordia è stata pronunciata. Esaminata al livello di superficie, la drammaturgia dell'opera seria barocca s'annoda quasi immutabile a prescindere dall'ambientazione, che sia Egitto o Cina, Arcadia o Messico: re tiranni e amanti teneri quanto gelosi senza motivo, conflitti fra passione e dovere, catene, veleni ed altre efferatezze assortite, eroismi, nozze riparatrici, lieto fine spesso innestato a forza perfino sui soggetti più tragici. È un punto di vista non del tutto infondato ma ben parziale, cui il moderno «teatro di regia» s'abbarbica forse non disinteressatamente, dato che vi trova un alibi per le proprie superfetazioni demiurgiche e le «attualizzazioni» più spericolate. Un caso esemplare, se ci è permesso di citarlo sotto un pudico velo d'anonimato: mettendo in scena pochissimi anni fa (2002) la vivaldiana e zeno-goldoniana *Griselda*, un talento emergente della scuola italiana di regia citava il proprio maestro a proposito di una pretesa «inesistente drammaturgia», cui solo il virtuosismo dello scenografo è capace «di assicurare [...] una dinamica vitalità» in sede di rappresentazione. Si tratta invero di un *mantra* d'uso universale, che allievo e maestro applicano imparzialmente non soltanto all'opera barocca, ma ai titoli e ai periodi più disparati, dalla *Norma* all'*Andrea Chénier*. Peccato, verrebbe da pensare, che uno studioso avvertito come Piero Mioli abbia sprecato invano la sua finezza analitica proprio sulla drammaturgia vocale della *Griselda* e sulla sua evoluzione da un compositore all'altro.²⁵ A chi dunque dare ragione, ai teorici o ai pratici? Si spera che occasioni come la presente rappresentazione forniscano spunti di dialogo fra due approcci in apparenza inconciliabili.

²² STROHM, *L'opera italiana* cit., per *La Griselda e Il Teuzzone*; FRÉDÉRIC DÉLAMÉA, «*La Silvia*», *RV 734: Ombres et lumières sur l'opéra milanais de Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 1, 2001, pp. 27-117; ENRICO CARERI, *Sulla ripresa moderna del melodramma italiano del primo '700: Il caso de «La verità in cimento» di Antonio Vivaldi*, ivi, 2, 2002, pp. 75-97.

²³ MICHAEL TALBOT, *How operatic is Vivaldi's «Juditha triumphans»?*, in *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, a cura di Melania Bucciarelli e Berta Joncus, Woodbridge, Boydell Press, 2007.

²⁴ In quell'occasione ne era stata prevista una rappresentazione in forma scenica con la regia di Corrado Pavolini, ma poi non se ne fece nulla a causa di problemi pratici (cfr. NICOLÒDI, *La riscoperta di Vivaldi* cit., p. 839 e nota 64).

²⁵ PIERO MIOLI, «*Non più reggina, ma pastorella*». *Sulla drammaturgia vocale medio e tardo-barocca nella «Griselda» da Scarlatti a Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 83-116 [pubblicazione dell'IAV].

Online

a cura di Roberto Campanella

Ordine instabile per il *Prete rosso*

Le quattro stagioni – al pari dell'ormai universale, omonima, ottima pizza – godono da tempo di un'enorme popolarità, che travalica i confini delle nazioni e degli stessi continenti, cosicché le potremo ascoltare seduti in una sala da concerto, come facendo *shopping* all'interno d'un qualsiasi centro commerciale, in tutto il mondo. In particolare, a Venezia costituiscono l'ormai immanicabile commento musicale ad eventi e manifestazioni di vario tipo, insieme ad altri pezzi famosi dello stesso autore, col pericolo di assumere stabilmente una funzione di mero intrattenimento, nonché di connotare in modo esclusivo, quanto limitante, un genio multiforme della musica, qual è Antonio Vivaldi. In effetti, l'impulso creativo del *Prete rosso* non si esprime solo nella composizione di concerti grossi e, soprattutto, di concerti per strumento solista e orchestra (nella quale indubbiamente eccelse, gettando le basi per il successivo sviluppo di questo nuovo genere), ma spaziò in diversi ambiti formali come l'oratorio, la cantata e il melodramma. Il teatro musicale, così come oggi lo conosciamo, offre forse la prova più evidente di quanto, in passato, la valutazione complessiva della produzione vivaldiana fosse viziata da preconcetti o dall'oggettiva mancanza di molte partiture andate disperse, con la conseguente impossibilità di tenere in adeguata considerazione il *corpus* delle composizioni operistiche, originariamente rappresentate da una cinquantina di titoli. La svolta, per quanto concerne il repertorio melodrammatico, avvenne ufficialmente alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, quando per merito di Alfredo Casella e della neonata Accademia Chigiana di Siena – nel corso della storica prima Settimana Musicale Senese del 1939 – si rappresentò *L'Olimpiade*, offrendo un contributo decisivo alla cosiddetta *Vivaldi Renaissance*, che ha poi continuato a svolgersi proficuamente fino ai nostri giorni. Così, il ritratto del musicista veneziano si è via via arricchito di particolari, mentre la lista delle sue composizioni si è fatta sempre più ampia ed articolata, anche grazie al ritrovamento di importantissime partiture concepite per la scena. Lo stesso catalogo apparso nel 1974 ad opera di Peter Ryom – che censì, ordinò e numerò le composizioni di Vivaldi, ponendo fine con autorevolezza ad una situazione alquanto ambigua per la presenza di diverse catalogazioni – ha dovuto subire più di qualche integrazione proprio per la costante comparsa di nuovi titoli operistici e non. Ma l'esigenza di riordinare le opere del *Prete rosso* si porrà – fortunatamente per noi – ancora per qualche tempo.

Di tutto questo e d'altro ci informa la rete, su cui troviamo alcune pagine rigorose accanto ad altre piuttosto approssimative. Ma è questa la realtà virtuale (e non solo). Partendo, come di prammatica, dalle monografie sull'autore, dobbiamo constatare con rammarico la mancanza di un ampio sito 'ufficiale' interamente dedicato al grande veneziano, che deve invece accontentarsi dell'ospitalità offertagli dal sito dedicato a *Händel*, su cui, comunque, è presente il profilo biografico più completo. Oltre ad esaurienti notizie sulla vita e a qualche considerazione sulla fama e la fortuna, faticosamente riacquistate dopo un lungo periodo di immeritato oblio, troviamo il catalogo (secondo Ryom) delle opere che prevedono l'intervento delle voci (melodrammi, oratori, cantate), seguite dalla catalogazione di una parte delle composizioni strumentali. Di queste ul-



Anton Maria Zanetti (1680-1767), Caricatura di Francesca Cuzzoni e Nicolino (Nicola Grimaldi). Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Il disegno potrebbe riferirsi alla stagione veneziana (al S. Giovanni Grisostomo) del 1730, durante la quale la Cuzzoni e Nicolino cantarono insieme nell'*Artaserse* di Hasse (Mandane e Artabano), nell'*Idaspe* di R. Broschi (Berenice e Idaspe) e nel *Mitridate* di Giaj (Aristia e Mitridate). La Cuzzoni (1700-1760) impersonò Martesia nelle *Amazoni vinte da Ercole* di Orlandini.

time è disponibile lo specifico Ryom catalogo completo (1989), mentre un *link* esterno conduce al sito dell'Università del Québec, contenete il catalogo generale RV (*Ryom Verzeichnis*, 1974) con l'aggiunta delle successive integrazioni. Una sezione, inoltre, propone alcune tabelle comparative tra le varie catalogazioni vivaldiane esistenti. Seguono: una discografia, che presenta, tra l'altro, recenti edizioni – su cui torneremo più avanti – dell'*Ercole sul Termidonte* (DVD dello spettacolo di Spoleto, edito dalla Dynamic) e *Bajazet* (CD e filmato DVD con Fabio Biondi e L'Europa Galante, edito dalla Virgin Classics); una bibliografia (limitata alla nota monografia di Talbot, 1978); il commento ad alcuni melodrammi; una galleria di immagini (prevalentemente ritratti); un omaggio consistente in un'interessante serie di video mutuati da *YouTube*, tra cui alcuni relativi a diverse interpretazioni dell'aria «Agitata da due venti» dalla *Griselda*: estremamente godibile quella, davvero pirotecnica – nel senso di smagliante e perfettamente scandita nell'ardimentosa 'coloratura' –, di Cecilia Bartoli, proposta, oltre che in un *file* audio, anche in un filmato in cui Roland Sandhovel la utilizza come base per dimostrare la sua perfetta capacità di sincronizzazione labiale. Suggestiva, per certi versi, l'interpretazione del soprano Angelo Manzotti, che in un altro video illustra la sua tecnica vocale, spiegando, altresì, che cosa differenzi il proprio registro da quello del controtenore (o contratenore che dir di voglia).¹ È comunque disponibile su *YouTube* anche il video originale della Bartoli, registrato durante un importante *re-*

¹ <http://www.haendel.it/compositori/vivaldi.htm>.

cital vivaldiano – che citeremo anche in seguito – svoltosi al Théâtre des Champs-Élysées nel settembre del 2000 con la partecipazione del complesso barocco *Il Giardino Armonico*, diretto da Giovanni Antonini.² Per chi fosse interessato, l'intero *recital* è contenuto in un DVD pubblicato da Arthaus col titolo *Viva Vivaldi*.

Un'altra biografia è contenuta nel sito del paludatissimo Centro Culturale di Venezia – che tra le altre sue iniziative, promuove un'intensa attività concertistica nella Chiesa di Santa Maria della Pietà (luogo vivaldiano per eccellenza) – insieme a qualche notizia storica (e d'attualità) sulle 'putte di Vivaldi', che – com'è noto – all'epoca strabiliavano il pubblico per le loro doti esecutive.³ Analogamente, il sito della Società Polifonica della Pietrasanta (Napoli) cita, all'interno di una breve una sintesi della vita e delle opere, un giudizio di Edward Wright, affascinato dall'ascolto delle giovani interpreti, pudicamente celate alla vista da una grata.⁴

Al nostro autore dedica una più o meno breve trattazione l'internazionale enciclopedia *Wikipedia* nelle sue diverse edizioni. Quella italiana e quella tedesca, dopo stringate notizie sulla vita e sulla musica, propongono il catalogo delle composizioni pubblicate in vita (con relativo numero di *opus*) e l'elenco delle opere maggiori. Dei *link* permettono di accedere, tra l'altro, al catalogo Ryom, ad alcune immagini (presunto ritratto e caricatura; la Chiesa di San Giovanni in Bragora, ove fu battezzato; la lapide visibile in Karlsplatz a Vienna, dove miseramente morì), alla partitura completa del *Gloria* (con relativi *file* MIDI) e – su *International Music Score Library Project* – a quella di varie altre composizioni famose, liberamente consultabili. Un altro collegamento si riferisce a due recenti film sulla vita del *Prete rosso*, a dimostrazione che non solo il musicista, ma anche l'uomo è in grado di suscitare ancora un forte interesse: *Vivaldi* di Catherine Hardwicke e *Antonio Vivaldi* diretto da Boris Damast.⁵ Riguardo a quest'ultimo, troviamo informazioni più dettagliate su *A V Magazine*,⁶ mentre su *YouTube* si può vedere il *trailer*.⁷

Ma la fortuna cinematografica del mito vivaldiano non si ferma qui: *Cultura Spettacolo Venezia* diffonde *online* una lunga intervista (datata: maggio 2005) di Roberto Ranieri al regista Jean-Louis Guillermou, già autore di un film su Bach, in occasione di una nuova pellicola dal titolo *Antonio Vivaldi. Un prince à Venise*. A corredo, è disponibile il video di un'altra intervista al regista, oltre a foto degli interpreti principali e immagini di reperti vivaldiani a Venezia.⁸ Sullo stesso argomento si consulti la rivista virtuale *Quelli che il cinema*, che offre altre foto dal *set*.⁹ Anche di questo film esiste il *trailer* su *YouTube*.¹⁰

Più articolata la biografia presente sull'edizione francese di *Wikipedia*, cui fanno seguito sezioni riguardanti vari argomenti, quali: l'acquisizione di una rinomanza europea, *L'estro armonico*, l'attività al teatro Sant'Angelo, i viaggi, l'ambiguo rapporto con Anna Girò o Giraud (la chiacchierata 'Annina del *Prete rosso*'). Seguono ancora: l'elenco dei melodrammi (con informazioni riguardanti il librettista e la prima, insieme a note varie), la storia del fortunoso ritrovamento negli anni Trenta del Novecento della più grande collezione di partiture autografe, una bibliografia.

² <http://www.youtube.com/watch?v=J7P-INo21qU&mode=related&search=>.

³ <http://www.vivaldi.it/>.

⁴ <http://www.coropietrasanta.it/Vivaldi-biografia.htm>.

⁵ http://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi (edizione italiana) e http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi (edizione tedesca).

⁶ http://www.avmagazine.it/news/cinema/antonio-vivaldi-ciak-in-italia_1866.html.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=Wn7xj-qsmDM>.

⁸ <http://csv.interlogica.it/eventi.asp?id=1633>.

⁹ http://www.quellicheilcinema.com/speciali_detail.php?ptrspeciali=220.

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=KsSZKiwWShE>.

Una foto mostra la facciata della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, dove si conserva la preziosa collezione di cui sopra, costituita dai Fondi Foà e Giordano, presupposto inscindibile dalla citata *Vivaldi Renaissance*.¹¹ Sui fondi vivaldiani conservati a Torino e in altre sedi, si consulti, per un approfondimento, l'ampia trattazione contenuta in *Sistema Musica*.¹²

Simili alla precedente, l'edizione inglese e quella spagnola. La prima si sofferma, in particolare, sulle scoperte passate e recenti, oltre ad offrire collegamenti (interni ed esterni) a pagine relative ai complessi strumentali specializzati nel repertorio dell'autore veneziano (tra essi non poteva mancare L'Europa Galante, cui è affidata l'esecuzione delle opere proposte al pubblico del Malibran e della Fenice).¹³ L'edizione spagnola si dedica, invece, ad alcuni problemi formali, distinguendo tra concerto grosso e concerto solistico. In entrambe è possibile ascoltare in formato MP3 *Le quattro stagioni* e altre composizioni.¹⁴ Quanto agli ascolti, segnaliamo anche *Classici Stranieri*, una libera biblioteca multimediale, dove sono disponibili i file di alcune composizioni dedicate a Monsieur Pisendel.¹⁵

Tornando alle biografie, segnaliamo quella abbastanza articolata, in italiano, presente su *Sapere.it*, seguita dall'analisi di alcuni capolavori – tra cui la immancabile *Quattro stagioni* – contenuti in un prestigioso CD della Deutsche Grammophon.¹⁶

In tedesco, sempre riguardo alla vita e alle celeberrime *Quattro stagioni*, una *Userpage* della Freie Universität di Berlino propone un'analisi di Susanne Oschmann e Carsten Niemann così articolata: *Wer war Vivaldi?* (Chi era Vivaldi?), *Vivaldis Leben* (La vita), *Vivaldis Werk* (L'opera), *Die Satzfolge der Konzerte* (La successione dei concerti), *Die Sonette zu «Le Quattro Stagioni»* (I sonetti dimostrativi – manca però *L'inverno*), *Hörbeispiele* (Ascolti), *Liebliche Orte* (Cari luoghi), *Mit Tönen malen* (Con toni da pittore), *Musik und Wort* (Musica e parole), *Zur Aufnahme mit den Sonatori de la Gioiosa Marca* (La registrazione con i Sonatori de la Gioiosa Marca), *Weiterführende Links ins Web* (I principali link).¹⁷

Altre biografie, generalmente sintetiche, si possono trovare: sulla rivista online *Portfolio Italia* (che offre anche qualche notizia storica su *La Venezia di Antonio Vivaldi*),¹⁸ sul dizionario multilingue Karadar (insieme a qualche file MIDI, al catalogo Ryom e ad una galleria fotografica comprendente una riproduzione antica dell'Ospedale della Pietà e alcune pagine musicali autografe),¹⁹ su *Homo laicus* (come approfondimento ad un'analisi della *Primavera*),²⁰ su *Windoweb* (con link a pagine di *Italian Opera*, che propongono vari ascolti dalla *Dorilla in Tempe*, nonché il catalogo RV delle opere, spesso accompagnate da una breve sintesi della trama),²¹ sul *Postalista* (ad illustrare il francobollo commemorativo emesso dalle Poste Italiane il 14 novem-

¹¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi.

¹² <http://www.sistemamusica.it/2001/marzo/pag12.htm>.

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi.

¹⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi.

¹⁵ <http://www.classicistranieri.com/vds/vivaldipisendel.htm>.

¹⁶ http://www.sapere.it/tca/MainApp?srcvc=dcmnt&url=/tc/musica/percorsi/Maestri_Classica/Vivaldi/vivaldi_1.jsp.

¹⁷ <http://userpage.fu-berlin.de/~history1/bs/vivaldi/vivaldi.htm>.

¹⁸ <http://www.portfolioitalia.com/cultura/i306vi00.html> e <http://www.portfolioitalia.com/cultura/i306vi01.html>.

¹⁹ <http://www.karadar.com/Dizionario/vivaldi.html>.

²⁰ <http://www.homolaicus.com/arte/primavera/artista.htm> <http://www.homolaicus.com/arte/primavera/menu.htm>.

²¹ <http://biografie.leonardo.it/biografia.htm?BioID=454&biografia=Antonio+Vivaldi>, http://www.windoweb.it/guida/musica/biografia_antonio_vivaldi.htm e <http://www.italianopera.org/vivaldi/dorilla.html>.



a



b



c



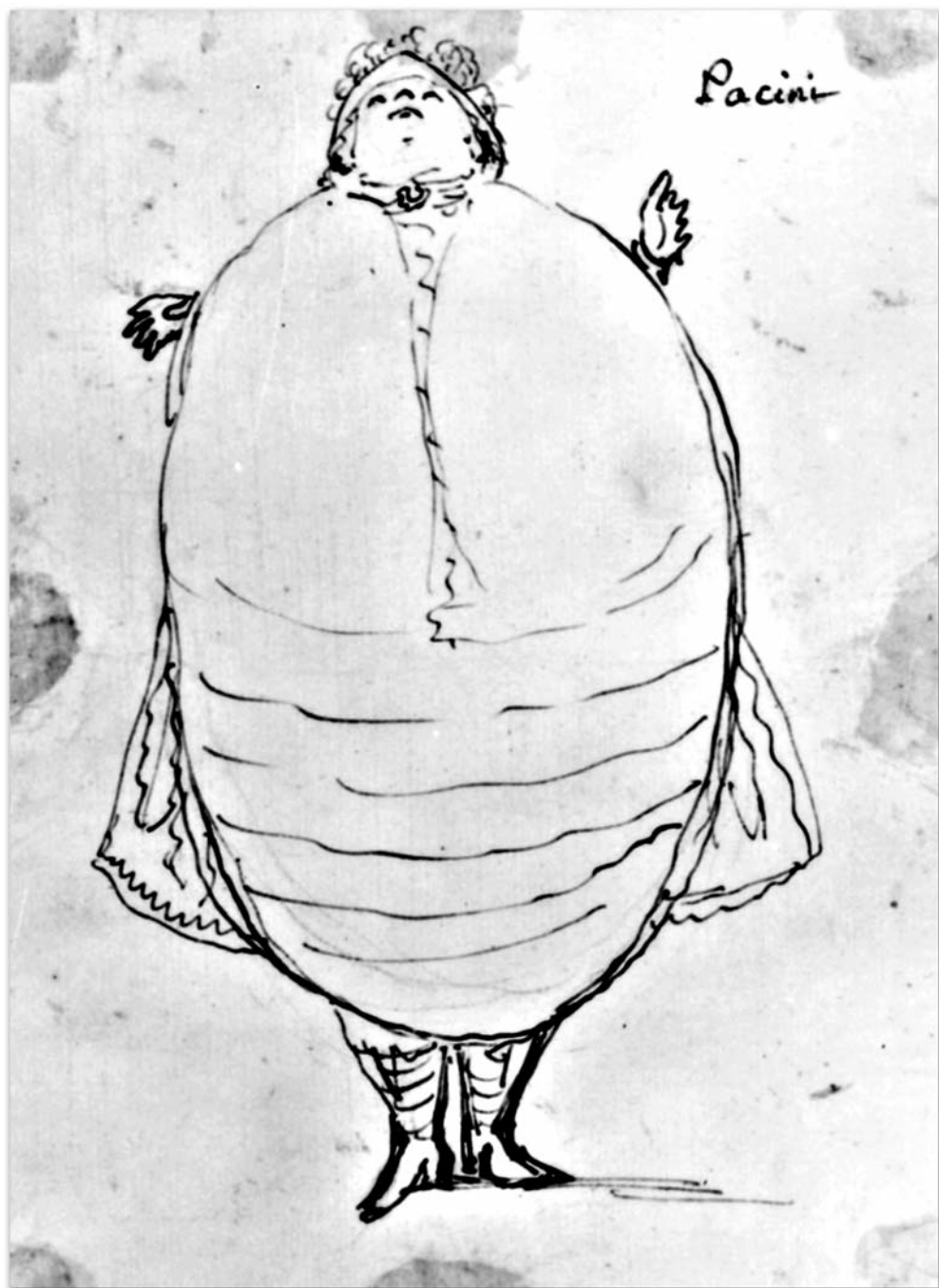
d

a. Pier Leoni Ghezzi (1674-1755), Caricatura di Antonio Maria Bernacchi («Bernacchi famoso cantante il quale cantò [il ruolo eponimo nell'*Evergete* di Leo] nel Teatro di Alibert nel carnevale 1731»). Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, Roma, Biblioteca Vaticana (cfr. ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo»* cit., pp. 354-356). Bernacchi (1685-1756) impersonò Alceste nelle *Amazoni vinte da Ercole* di Orlandini.

b. Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Caricatura della Romanina («Marianna Benti detta la Romanina, moglie di Bulgarelli, fatta da me cav. Ghezzi il dì 14 luglio 1728 nell'occasione che gle ne feci una medaglia per intagliarla in Inghilterra»). Penna e inchiostro su carta bianca ingiallita (cfr. ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo»* cit., p. 336). Roma, Biblioteca Vaticana. La Romanina impersonò Antiope nelle *Amazoni vinte da Ercole* di Orlandini.

c. Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Caricatura di Giacinto Fontana detto Farfallino («Farfallino perugino bravissimo soprano, che cantò nel Teatro di Aliberti [sic ma Capranica] l'opera del Prete Rosso nell'anno 1723»). Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita (cfr. ROSTIROLLA, *Il «Mondo novo»* cit., pp. 302-303). Roma, Biblioteca Vaticana. Il Farfallino impersonò Ippolita nell'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi.

d. Anton Maria Zanetti (1680-1767), Caricatura di Giovanni Battista Minelli («Minellini»). Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Il disegno potrebbe riferirsi al ruolo (Scipione) sostenuto in *Scipione nelle Spagne* di Albinoni, Venezia, S. Samuele, 1724 (cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti. Catalogo della mostra*, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 34). Minelli impersonò Teseo nell'*Ercole sul Termodonte* di Vivaldi.



Anton Maria Zanetti (1680-1767), Caricatura di Andrea Pacini. Venezia, Fondazione Giorgio Pacini. Pacini impersonò Ercole nelle *Amazoni vinte da Ercole* di Orlandini.

bre 1975 per la serie *Uomini illustri*)²² e su *Giroscopio.com*.²³ È appena il caso di segnalare anche il profilo biografico offerto da *No-thing*, il primo portale del sapere in *podcast*, per i suoi riferimenti vagamente cabalistici.²⁴

Passiamo ora ad alcune pagine, per così dire, ufficiali. Cominciamo con quelle dell'Istituto Provinciale per l'Infanzia Santa Maria della Pietà, riguardanti il Piccolo Museo «A. Vivaldi», che conserva una preziosa collezione degli strumenti barocchi usati dalle Figlie di Choro, con dovizia di documenti iconografici e interessanti informazioni storiche.²⁵ Indichiamo poi quelle dell'Istituto Italiano «Antonio Vivaldi» presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dove troveremo l'illustrazione delle attività preminenti dell'Istituto, la storia dei suoi primi cinquant'anni, notizie sugli archivi e sulle manifestazioni di cui è stato promotore.²⁶ Tra queste recentemente si è volto il Convegno internazionale di studi *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, di cui si trova riscontro tra le pagine della stessa Fondazione Cini²⁷ e su *Italia Festival*.²⁸ In aggiunta al sito appena descritto, la già citata rivista *Cultura Spettacolo Venezia* offre un'intervista a Antonio Fanna, direttore dell'Istituto «Vivaldi», in occasione della prevista esecuzione (Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, 14 Giugno 2007) del Salmo 109, *Dixit Dominus*, il cui manoscritto è stato ritrovato nella biblioteca dell'Università di Dresda nell'agosto del 2005.²⁹

A proposito di ritrovamenti, è il momento di occuparci delle due opere cui è dedicato il presente fascicolo, una delle quali, *L'Ercole sul Termodonte*, in mancanza d'una partitura completa, è frutto d'una ricostruzione avvenuta di recente, mettendo insieme vari reperti d'archivio. Per quanto riguarda questa nuova acquisizione, informazioni sull'attuale allestimento, sul significato dell'opera all'interno del teatro musicale vivaldiano, sulla trama ecc. si trovano sul sito del Teatro La Fenice.³⁰ La produzione veneziana segue di poco quella rappresentata a Spoleto lo scorso anno per la 49ª edizione del Festival dei Due Mondi (con *Il Complesso barocco* diretto da Alan Curtis – cui si deve in buona parte la ricostruzione del melodramma – e la regia di John Pascoe): ne troviamo notizie tra le pagine di *Radio 3*, che forniscono la locandina e il libretto, fortemente lacunoso.³¹ Sulla manifestazione spoletina, la rivista *AmadeusOnline* pubblica un'intervista di Franco Soda al tenore Zachary Staine, che interpretava il ruolo del titolo: una delle domande si riferisce allo 'scandalo' suscitato dalla sua nudità esibita in palcoscenico – causa evidentemente di qualche turbamento – attestata da due foto di scena.³² Anche *Il giornale* del 20 luglio 2006, in una non proprio entusiastica recensione di Elsa Airoidi, accenna alla nudità pressoché integrale del protagonista e a quella parziale delle Amazzoni in versione sado-maso.³³ *Scoop* scandalistici a parte, sull'opera in questione non c'è molto altro in Rete: rimane da segnalare solo il già citato portale *YouTube*, che mette a disposizione un video, in cui Cecilia Bartoli, che si conferma regina del mondo virtuale, interpreta «Zeffiretti che sussurrate» (aria di Ippolita, II.1, di cui si trova in

²² <http://www.ilpostalista.it/musicalista/musica0703.htm>.

²³ <http://www.giroscopio.com/enciclopedica/vivaldi.html>.

²⁴ <http://www.no-thing.it/antonio-vivaldi.php>.

²⁵ <http://www.pietavenezia.org/museo1.htm>.

²⁶ <http://www.cini.it/italiano/02istituti/vivaldi/vivaldi.html>.

²⁷ <http://www.cini.it/italiano/attivita/eventi/evento.php?ideventi=1526>.

²⁸ <http://www.italiafestival.it/detail.asp?sid=690>.

²⁹ <http://www.culturaspettacolovenezia.it/index.php?iddoc=8129>.

³⁰ http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=134.

³¹ http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2006/eventi/2006_07_06_ercole/index.cfm.

³² <http://www.amadeusonline.net/news.php?ID=1152537256>.

³³ <http://www.ilgiornale.it/a.pic1?ID=106168>.

certe edizioni del libretto un *incipit* diverso: «*Onde chiare* che sussurrate»).³⁴ L'aria faceva parte del *recital* vivaldiano al Théâtre des Champs-Élysées, che abbiamo già citato.

Passando a *Bajazet*, il sito del Teatro La Fenice si limita a presentare il *cast*, gli esecutori e gli altri responsabili dello spettacolo,³⁵ mentre su *Wikipedia* (edizione inglese) si può consultare una tabella con la suddivisione in atti e scene, a cui ne segue un'altra, con l'indicazione dell'origine, per le arie del «pasticcio» provenienti da altre opere, di Vivaldi o di altri autori.³⁶ Ancora ragguagli sulle arie mutate, oltre a una sintesi della vicenda, a qualche estratto di analisi drammaturgico-musicale, a notizie e commenti su rappresentazioni più o meno recenti, si possono reperire sul portale francese *Orange*, nella pagina di presentazione dell'edizione dell'opera realizzata da Fabio Biondi e l'Europa Galante per la Virgin Classics.³⁷ In italiano c'è solo qualche trafiletto sullo spettacolo, come quello leggibile su *Viva Ticket*, che accenna alle fonti, alla genesi e alla forma ibrida del «pasticcio».³⁸

Sul *web* non si trova il libretto, ma in compenso abbondano i brani in video e in voce reperibili sul solito *YouTube*. Vi troviamo due filmati registrati ancora nel corso del *recital* parigino della Bartoli: uno presenta «Sposa son disprezzata» (aria di Irene, II.7),³⁹ l'altro «Anche il mar par che sommerga» (aria di Idaspe, II.2).⁴⁰ Della prima delle due arie (versione per canto e pianoforte) esiste anche un *file* audio, con la possibilità, però, di seguire sullo schermo lo spartito in sincronia con l'esecuzione, come avviene in altri analoghi video nello stesso portale.⁴¹

Un altro gruppo di filmati riguardano la già ricordata edizione della Virgin Classics con Fabio Biondi e l'Europa Galante che accompagnano un *cast* veramente straordinario. I brani presentati sono stati ripresi probabilmente nel corso della registrazione. Eccoli in sequenza: «Qual guerriero in campo armato» (aria di Irene, I.9 – interprete: Vivica Genaux),⁴² «Anche il mar par che sommerga» (aria di Idaspe, II.2 – Patrizia Ciofi),⁴³ «Dov'è la figlia» (aria di Bajazet, II.8 – Ildebrando D'Arcangelo),⁴⁴ «Spesso tra vaghe rose» (aria di Andronico, III.4 – Elina Paranca),⁴⁵ «Svena, uccidi, abbatti, atterra» (aria di Asteria, III.10 – Marijana Mijanovic).⁴⁶ Segue una lunga serie di video con diverse interpretazioni dell'aria «Sposa son disprezzata», indubbiamente più vicina di altre alla sensibilità d'un grande pubblico. In essa si cimentano con esiti alterni: Fabiana Bravo,⁴⁷ Montserrat Caballé,⁴⁸ Susan Cortes,⁴⁹ Carol García,⁵⁰ il controtenore Bagdasar Hachikian,⁵¹

³⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=Jqo5MrhW-Lo>.

³⁵ http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=158.

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Bajazet_%28opera%29.

³⁷ http://perso.orange.fr/jean-claude.brenac/VIVALDI_TAMERLANO.htm.

³⁸ http://www.vivaticket.it/evento.php?id_evento=107024&PHPSESSID=7f7af7a7c00190aefa8722ab0f7f1c57.

³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=Jr3WNaMJMA8>.

⁴⁰ http://www.youtube.com/watch?v=_WvYa1rH2ns.

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=5N3G6rXpVIQ>.

⁴² <http://www.youtube.com/watch?v=hTPlRFiKTqo>.

⁴³ <http://www.youtube.com/watch?v=lohiihasU9I>.

⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=Ulk7jLRtCbI>.

⁴⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=OBbA3-srRVA>.

⁴⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=B-j8ZQoTgvg>.

⁴⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=6Ll0vBKTdE>.

⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=cAwMZipznKQ>.

⁴⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=JiT5bRFvdmI>.

⁵⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=M4xwlpw9MU4>.

⁵¹ <http://www.youtube.com/watch?v=LOYpjalnkYI>.



Il Giustino al Teatro La Fenice di Venezia, 1985 (vii Festival Vivaldi); regia di Marise Flach, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Natalia Krivenok,⁵² il controtenore Antonio Maza,⁵³ una sussurrante Katia Ricciarelli,⁵⁴ oltre ad una non meglio identificabile cantante.⁵⁵ Ritroviamo anche il controtenore (o soprano, come egli stesso ama definirsi) Angelo Manzotti, che affronta coraggiosamente «Qual guerriero in campo armato».⁵⁶

Chiudiamo con due pagine contrastanti: da una parte, sul francese *Aceboard*, un *forum* di appassionati con entusiastiche lodi alla musica di Vivaldi e, in particolare, a *Bajazet* e al teatro musicale, insieme a parole di indignazione per l'ingiusto lungo oblio in cui caddero molti capolavori;⁵⁷ dall'altra, sul sito di Laureto Rodoni, la prefazione e un estratto da uno 'storico' saggio di Gian Francesco Malipiero sul *Prete rosso*, da cui emergono preconcetti duri a morire anche in un profondo conoscitore della musica veneziana del periodo barocco. Citiamo dal sito la sua solenne stroncatura del teatro musicale vivaldiano, considerato decisamente inferiore alla produzione strumentale:

⁵² <http://www.youtube.com/watch?v=cO6GyczJ5q4>.

⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=k4-NcR4yXJE>.

⁵⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=dYhfSGUStOQ&mode=related&search>.

⁵⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=h3HnrnmTHsw>.

⁵⁶ http://www.youtube.com/watch?v=x_Wy6XYmJ14.

⁵⁷ <http://forum.aceboard.fr/64818-2353-4864-0-Bajazet-VIVALDI.htm>.



Il Giustino al Teatro La Fenice di Venezia, 1985 (VII Festival Vivaldi); regia di Marise Flach, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tutt'altra cosa è il melodramma vivaldiano. Il Prete Rosso impallidisce e nonostante la indiscussa superiorità musicale, non riesce a melodrammizzarsi come sanno fare gli specialisti di questo genere teatrale. Se l'opera strumentale di Antonio Vivaldi fosse andata distrutta, il suo posto sarebbe al disotto di quello di un Legrenzi o di un Galuppi.

Una cosa è certa: i tempi sono cambiati. In peggio? In meglio? Gli spettatori che assisteranno alle due opere proposte dalla Fenice potranno farsene un'idea. Del resto, *Rosso di sera* ...

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Vivaldi profeta in patria

La scarsa frequenza con cui le musiche di Antonio Vivaldi si avvicendano sulle scene del Teatro La Fenice può stupire chi consulta la cronologia degli spettacoli, sia sotto l'aspetto statistico sia sotto quello relativo alla tradizione. Se il compositore veneziano gode oggi di una considerazione e di una diffusione anche commerciale che lo pone ai vertici di una graduatoria assai invidiata nel mondo discografico, è tuttavia necessario giungere al settembre del 1949 per trovare una serata interamente dedicata a lui, con uno tra i titoli che più si avvicinano al genere operistico – *La Senna festeggiante*, serenata per tre voci soliste, coro e orchestra. Questa indagine può certamente indurre il lettore distratto a mal considerare l'attenzione serbata dal teatro veneziano nei confronti di uno dei propri figli più illustri; in realtà, gli elementi che conducono alla riscoperta del *Prete rosso* sono tali, da dover essere ripercorsi, sia pur brevemente.

Dopo aver conseguito, vivente, una notorietà di tutto rispetto, grazie sia alla propria abilità come impresario d'opera, sia soprattutto al suo violino, il compositore veneziano scivola lentamente in miseria, per il mutamento degli orizzonti estetici del tempo, le disavventure economiche e la perdita di alcuni suoi grandi protettori. L'ultimo viaggio a Vienna è suggerito proprio dalla necessità di rilanciarsi anche economicamente, ma la sua morte nella grande capitale europea in povertà e anonimato, testimoniato dalla sepoltura in una fossa comune, suona quasi un'anticipazione di quanto accadrà, esattamente mezzo secolo più tardi, all'ancor giovane Mozart. Non stupiscano le sorti altalenanti di artisti già universalmente acclamati, e in altri momenti ridotti pressoché alla fame: non si può fare a meno di sottolineare come lo 'spocchioso' Vivaldi – così lo dipinse Carlo Goldoni nelle sue memorie – meriti in vita un unanime giudizio positivo più come virtuoso che come compositore, mestiere destinato al declino, purtroppo, col trascorrere degli anni. La sorte che attende la fama del compositore sembra però particolarmente cruda: il testo forse più importante dell'intero Ottocento veneziano, *Venezia e le sue lagune*, ospita anche un prezioso articolo di Pietro Canal, collezionista locale, sulla storia della musica della Dominante. È uno scritto di rilievo, se si pensa alla disattenzione che regnava allora per la ricerca d'archivio, motivante una corretta valutazione estetica; il brano cita con acribia insolita compositori della scuola veneziana che ancor oggi non possono dirsi del tutto riscoperti, con la parziale eccezione di Cavalli: Legrenzi, ma anche i due Gabrieli e Zarlino, Croce e Lotti. Tra tanti nomi, Antonio Vivaldi è clamorosamente assente, non comparando neanche ai margini della trattazione. In realtà, l'oblio nel quale egli incorse va imputato senz'altro alla sua fama di compositore prevalentemente strumentale, rispetto ai ben più redditizi trascorsi operistici, nonché a un interesse maggiore per la didattica e, soprattutto, a una commistione, giudicata anche allora sospetta, tra l'esecutore e il compositore con l'impresario-Vivaldi.

Sarà solo con gli anni Trenta che la fortunosa e avventurosa riscoperta dei codici manoscritti, finalmente riuniti nei fondi intitolati a Mauro Foà e a Renzo Giordano alla Biblioteca universitaria di Torino, grazie alla paziente attività di Alberto Gentili, porterà all'attenzione degli studiosi

un repertorio giudicato maiuscolo, all'epoca, da Johann Sebastian Bach, compositore al di sopra di ogni critica. Alla famiglia Bach gli esegeti avevano di volta in volta attribuito una trascrizione da originali vivaldiani, prima a Wilhelm Friedemann, poi allo stesso Johann Sebastian: dopo aver motivato la magnificenza di questi brani con la grandezza del compositore tedesco, riusciva difficile ritrattare il giudizio di fronte alla loro reale paternità. Ma il successo di Vivaldi giunge anche grazie ad un'operazione editoriale di vasto respiro, che ne diffonde le opere con pervicace ostinazione, imponendole sul mercato.

Dopo le timide apparizioni alla Fenice del 1909 e del 1926, dovute la prima al violino di Fritz Kreisler e la seconda alla direzione di Vaclav Talic – ambedue esecutori d'oltralpe – le riprese a Venezia si faranno più frequenti, a partire dal concerto di Busch e Serkin del 1929 per giungere finalmente alla prima ripresa delle *Stagioni* in un'esecuzione italianissima diretta da Bernardino Molinari, alla guida dell'Orchestra dell'Augusteum di Roma. La successiva ripresa di uno dei concerti dell'*Estro armonico* diretto da Antonio Guarneri (1931) è finalmente il primo apporto dell'Orchestra del Teatro La Fenice, dal quale inizia un cammino trionfale che ben presto farà superare le duecento esecuzioni di musiche vivaldiane nel suo repertorio.

La massiccia presenza del *Prete rosso* testimonia l'interesse e persino l'affetto che la direzione del teatro nutre nei confronti della tradizione musicale lagunare, sovente esercitata proprio per enfatizzare la relazione tra i fasti del passato alle promesse concrete di una nuova attività novecentesca: fu proprio il Festival Internazionale di Musica Contemporanea, infatti, a sottolineare con forza il valore della tradizione, e in questa ottica si riprendono non solo brani strumentali ma anche melodrammi del passato, rivisitando sporadicamente il primo Seicento (Cavalli fra tutti, ma anche Monteverdi), mentre il Settecento appare un argomento più facile da trattare all'inizio, grazie al genere buffo, giudicato più vicino al pubblico contemporaneo (ma di scarso peso nel catalogo di Vivaldi). Purtroppo le 'revisioni' del primo Novecento contribuirono a sovrapporre su questi brani una patina simile a quella che spesso offusca i più bei lavori pittorici delle nostre chiese e li rende irriconoscibili, antistorici, falsi.

È quindi con grande interesse che il pubblico veneziano accoglierà sia pur solo nel settembre del 1985, la ripresa di un'intera opera vivaldiana al Teatro La Fenice, *Il Giustino*, nella concertazione di Alan Curtis;¹ le cinque recite testimoniano con il loro successo anche di pubblico l'importanza di una ripresa filologica di questo importante lavoro, restituendo al *Prete rosso* quel rispetto e quella stima peraltro indifferibili, ma anche dimostrando la presa di lavori più impegnativi. L'opera seria settecentesca aveva del resto già confermato la propria vitalità, dopo la ripresa del *Giulio Cesare* di Händel del 1966, mentre poche settimane prima del *Giustino* (giugno 1985) era stata rappresentata con grande sfarzo l'*Agrippina* dello stesso Händel, con Margarita Zimmermann nel ruolo eponimo e Bernadette Manca di Nissa nella difficile parte di Ottone. Gli anni Ottanta, del resto, rappresentano una autentica fucina di idee e di lavori vicini al barocco, grazie anche alla realizzazione del Festival Antonio Vivaldi e, successivamente, sull'allestimento del parallelo Festival Galuppi.

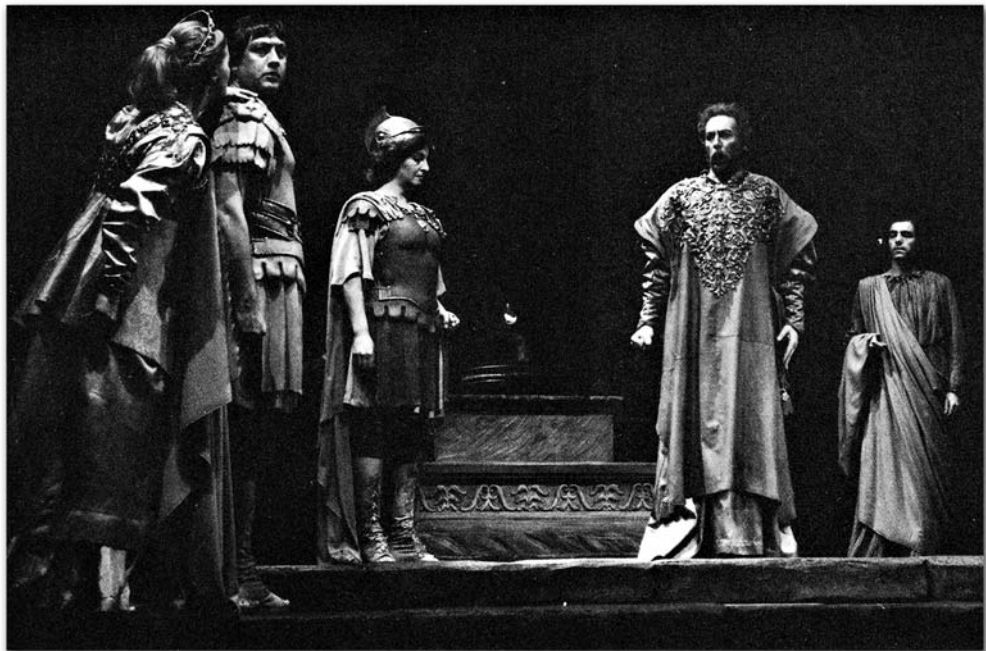
Ma lo scorrere dei dati della cronologia fenicea propone anche qualche altra riflessione, mettendo in luce l'insolita frequenza del compositore veneziano tra gli autori impiegati nelle musiche

¹ *Il Giustino*, dramma per musica di Nicolò Beregan, musica di Antonio Vivaldi (edizione critica di Reinhard Strohm) – 5 settembre 1985 (5 recite). 1. Giustino: Silvana Silban (Claudia Clarich) 2. Arianna: Alessandra Ruffini (Daniela Longhi) 3. Vitaliano: Adelisa Tabiadon (Nicoletta Curiel) 4. Anastasio: Susanna Anselmi (Silvana Silbano) 5. Amanzio: Caterina Trogu-Rörich 6. Leocasta: Silvana Manga (Rosalba Colosimo) 7. Polidarte: Claudia Nicole Bandera 8. Fortuna: Marina Bottacin – M° conc.: Alan Curtis; reg.: Marise Flach; scen. e cost.: Pasquale Grossi.



La Dorilla in Tempe all'Opéra di Nizza, 1993, Ensemble baroque di Nizza diretto da G. Bezzina. In scena: John Elwes (Elmiro).

L'Orlando furioso al Filarmonico di Verona, 1978; scene di Pier Luigi Pizzi.



Virgilio Marchi, bozzetto scenico per *L'olimpiade* a Siena, Teatro dei Rozzi, 1939. Cortona, Collezione Tavolini-Hannau.

Il Tito Manlio alla Piccola Scala di Milano, 1979; regia di Sonja Frisell, scene di Gianni Quaranta, costumi di Dada Saligeri.

di balletti: dal *Concerto grosso* del London's Festival Ballet del 1952 per la regia di Nicholas Beriosoff, e con Belinda Wright e John Gilpin, alla sua ripresa due anni più tardi ma con scene, costumi e interpretazione di Nives Poli, dalla originale *Persefone* di Robert Joffrey e del suo The Ballet Rambert londinese del 1955 al più consono (ovviamente per quanto riguarda i titoli) *Madrigalesco* dell'Harkness Ballet di New York del 1968, o ancora dal *Caleidoscopio* del Tanztheater der Komischen Oper del 1976 di Tom Schilling, per giungere a *Light* di Maurice Béjart del giugno 1982, all'etereo *Le quattro stagioni* del Balletto Nazionale di Marsiglia diretto da Roland Petit, due anni più tardi o, ancora, a *L'estro armonico* di John Cranko proposto al Malibran nel 1985. È un percorso di rara intensità e, come si può facilmente notare, destinato a crescere in frequenza, ma anche come qualità con il passare degli anni, e che sottolinea una volta ancora la diffusione anche commerciale assunta ormai dalle musiche del compositore veneziano.

Gli anni recenti hanno a loro volta accompagnato anche queste interessanti ed originali presenze con concerti ed esecuzioni strumentali affidate spesso a interpreti di assoluto rilievo, dalla serata di Bernadette Manca di Nissa diretta da René Clemencic del novembre 1991, ai numerosi concerti monografici affidati allo stesso direttore d'orchestra, dalla continua e importante presenza dei tradizionalisti Solisti Veneti, al violino di Giuliano Carmignola nel 1989-1990, dall'*Ensemble* diretto da Giovanni Guglielmo, già primo violino della Fenice, alla Academy of Ancient Music diretta di Christopher Hogwood o, ancora, alle innumerevoli voci scelte per onorare il grande compositore veneziano, tra le quali va qui ricordata almeno l'indimenticabile e compianta Lucia Valentini Terrani. Sarebbe forse inutile citare tutti i solisti, molti dei quali locali e molti promossi proprio anche grazie a queste esecuzioni (tra gli altri il prezioso violoncello di Mario Brunello), che spesso sono state replicate in scuole e in sedi sparse nella regione giocando sulla notorietà del compositore e facendone un vero e proprio punto di forza per concerti di più facile comprensione e diffusione.

Nell'attesa che Antonio Vivaldi possa riscuotere una volta ancora il proprio credito, e questa volta con ricchi interessi, vista la programmazione non di una, ma di due lavori teatrali, un'ultima nota curiosa: la sera del 12 febbraio 1983 *La prima prova dell'opera seria Gli Orazi e i Curiazi*, nella fastosa regia di Pierluigi Pizzi e affidata a Leyla Gencer e Luigi Alva, alterna arie tratte dai compositori Francesco Gnecco e Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello e Jean-Philippe Rameau accostandole a quelle dell'unico veneziano autentico, a quel tanto chiacchierato *Prete rosso* del quale ancora una volta e compiutamente qui si celebra la grandezza.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi

SERVIZI DI SALA
*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Andrea Carollo
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina

direttore artistico

Eliahu Inbal

direttore musicale

Franco Bolletta

consulente artistico per la danza

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte

segretario artistico

UFFICIO CASTING

Liliana Fagarazzi

Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone

responsabile

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Bepi Morassi

direttore

Paolo Cucchi

assistente

Lorenzo Zanoni

direttore di scena e

palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin

responsabile produzione

Gianni Pilon

responsabile trasporti

Bruno Bellini

Fabio Volpe

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto

direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini
Adamo Padovan <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo	Vittorio Garbin Romeo Gava		Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>	Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè	Paola Milani Dario Piovani Paola Ganeo ◇ Giuliano Zennaro ◇		Valeria Boscolo ◇ Luisella Isicato ◇ Stefano Mercanzin ◇ Maria Luisa Mestriner ◇
<i>nnp*</i>	Stefano Faggian			Alice Niccolai ◇
<i>nnp*</i>	Federico Geatti			Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Cordella	Euro Michelazzi			
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Roberto Nardo			
Dario De Bernardin	Maurizio Nava			
Luciano Del Zotto	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Paolo De Marchi	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Bruno D'Este	Teodoro Valle			
Roberto Gallo	Giancarlo Vianello			
Sergio Gaspari	Massimo Vianello			
Michele Gasparini	Roberto Vianello			
Giorgio Heinz	Tullio Tombolani			
Roberto Mazzon	Marco Zen			
Carlo Melchiori	Domenico Migliaccio ◇			
Francesco Nascimben	Luca Seno ◇			
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>	Michele Voltan ◇			
Arnold Righetti	Paolo Zanin ◇			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Franco Fiacco ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Maria Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tube

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21
gennaio 2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi
moderni

personaggi e interpreti principali

Aladino Marco Vinco / Federico Sacchi

Palmide Patrizia Ciofi / Mariola
Cantarero

Adriano di Monfort Fernando Portari /
Ricardo Bernal

Felicia Laura Polverelli / Tiziana
Carraro

Armando d'Orville Michael Maniaci /
Florin Cezar Ouatu

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice

10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20
febbraio 2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Rosaura Anne-Lise Sollied / Elisabetta
Martorana

Il conte di Bosco Nero Mark Milhofer

Monsieur Le Bleau Emanuele
D'Aguanno

Marionette Elena Rossi / Sabrina
Vianello

Arlecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

manifestazione per il Carnevale di Venezia
2007

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Erwartung (Attesa)

musica di **Arnold Schönberg**

personaggi e interpreti

Una donna Elena Nebera

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione italiana in
forma scenica

personaggi e interpreti

Francesca Iano Tamar

L'ombra di Virgilio / Lanciotto Malatesta
Igor Tarasov

Dante / Paolo Sergej Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29
aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Maria Luigia Borsi / Luz
del Alba

Alfredo Germont Dario Schmunck /
Danilo Formaggia

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov /
Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Il viandante Greer Grimsley

Brünnhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick

Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt

Köln

Teatro La Fenice

12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

Andres Neumann International

presenta

Pina Bausch Tanztheater Wuppertal Água

un pezzo di **Pina Bausch**

regia e coreografia **Pina Bausch**

scene e video **Peter Pabst**

costumi **Marion Cito**

collaborazione musicale **Matthias**

Burkert, **Andreas Eisenschneider**

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 29 settembre 2007

Signor Goldoni

libretto di **Gianluigi Melega**

musica di **Luca Mosca**

commissione della Fondazione

Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti

Despina Barbara Hannigan

L'Anzolo Rafael Alda Caiello

Mirandolina Cristina Zavalloni

Desdemona Sara Mingardo

Arllecchino Michael Bennett

Baffo Chris Ziegler

Goldoni Roberto Abbondanza

Othello Michael Leibundgut

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

in collaborazione con la Regione del Veneto
nell'ambito delle celebrazioni del terzo
centenario della nascita di Carlo Goldoni



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro Malibrán

4 / 6 / 11 / 13 ottobre 2007

Ercole sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**

*prima rappresentazione integrale
in tempi moderni*

personaggi e interpreti

Antiope Romina Basso

Ippolita Roberta Invernizzi

Orizia Emanuela Galli

Martesìa Stefanie Irányi

Ercole Carlo Allemano

Teseo Jordi Domènech

Alceste Laura Polverelli

Telamone Mark Milhofer

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'IUAV di Venezia**

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento

*collaborazione artistica e realizzazione scene
e costumi della Fondazione Teatro Due
di Parma*

Teatro Malibrán

5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Bajazet

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti

Tamerlano Daniela Barcellona

Bajazet Christian Senn

Asteria Marina De Liso

Andronico Lucia Cirillo

Irene Vivica Genaux

Idaspe Maria Grazia Schiavo

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'IUAV di Venezia**

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in forma semiscenica

*collaborazione artistica e realizzazione scene
e costumi della Fondazione Teatro Due
di Parma*

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**

personaggi e interpreti principali

Thaïs Darina Takova

Athanaël Simone Alberghini

Nicias Kostyantyn Andreyev

Palémon Nicolas Courjal

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

La principessa Turandot **Giovanna
Casolla / Caroline Whisnant**

Il principe ignoto (Calaf) **Walter
Fraccaro / Lance Ryan**

Liù **Raffaella Angeletti / Maria Luigia
Borsi**

maestro concertatore e direttore

Yu Long / Zhang Jiemin

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento del Badisches Staatstheater
Karlsruhe



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeStEL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro! Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06 a cura di Michele Girardi

- FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro
- RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci
- ERMANNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini
- GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica
- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana
- FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino
- BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, 8, 162 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Stefano Telve, Franco Rossi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007 a cura di Michele Girardi

- GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani
- ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi
- RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci
- LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini
- ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 5, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

La Fenice prima dell'Opera 2007 6

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di ottobre 2007 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)